
MUSIC - UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 04074 8972



CÉSAR CUI

STRASBOURG, TYPOGRAPHIE DE G. FISCHBACH

CÉSAR CUI

ESQUISSE CRITIQUE

PAR LA

Ctesse DE MERCY-ARGENTEAU



PARIS

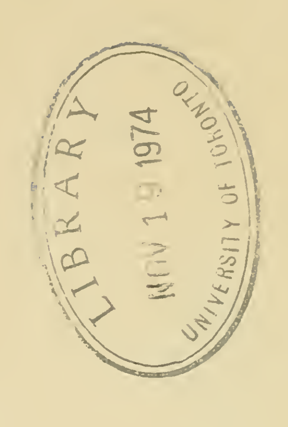
LIBRAIRIE FISCHBACHER

(Société anonyme)

33, RUE DE SEINE, 33

—

1888


LIBRARY
NOV 19 1974
UNIVERSITY OF TORONTO

A SA MAJESTÉ

MARIE FEODOROWNA

IMPÉRATRICE

DE TOUTES LES RUSSIES

AVANT-PROPOS

C'est d'une manière tout accidentelle que je fis connaissance avec la musique de la nouvelle école russe et en particulier avec celle de César Cui.

Dans l'automne de 1882, un jeune musicien belge, M. Théodore Jadoul, avec lequel je faisais souvent de la musique à quatre mains, m'apporta un jour les « Danses nationales » de M. Napravnik. Nous fûmes assez frappés du coloris de ces morceaux et M. Jadoul écrivit directement à l'auteur pour lui demander des renseignements sur ses autres œuvres, et sur les compositeurs russes contemporains. Nous trouvâmes dans la réponse de M. Napravnik les renseignements désirés sur ses œuvres; quant aux compositeurs russes, il répondit qu'il n'en connaissait qu'un seul vraiment remarquable, — M. Tschaïkowsky. Nous lûmes plusieurs œuvres de MM. Napravnik et Tschaïkowsky; la musique du premier, sèche production d'un maître de chapelle émérite, ne répondit en rien à la première impression que nous avions eue des « Danses », et nous en restâmes là pour cet auteur. Quant au second, sa grâce efféminée, monotone et plaintive, nous laissa presque toujours froids, et nous appelions volontiers sa musique : « de la musique gris-perle ».

Sur ces entrefaites, au mois de mars 1883, M. Jadoul m'envoya « Les steppes », de Borodine, et la « Polka » pour piano de César Cui. J'en fus bien autrement frappée que des « Danses » de M. Napravnik, et trouvant nos renseignements trop incomplets, j'écrivis au même sujet à César Cui. Il me répondit en m'envoyant sa brochure « La musique en Russie », dans laquelle, tout en mentionnant MM. Napravnik et Tschaïkowsky, il assigne aux autres compositeurs russes le rang qui leur convient.

Dès lors s'ouvrit pour moi une véritable mine d'or. Je me mis à étudier la musique de MM. Balakirew, Moussorgsky, Korsakow, Liadow, Borodine et César Cui, et toujours je revenais à ce dernier avec une admiration et une prédilection irrésistibles.

Pour mieux comprendre la musique vocale de la nouvelle école russe, j'entrepris d'apprendre la langue russe, et pour rendre possible l'interprétation des morceaux de chant, je fis l'essai de la traduction en français des trois opéras de César Cui, de la « Pskovitaine » et de la « Snégourotchka », de M. Kimsky-Korsakow, de fragments détachés d'« Igor », de Borodine, de nombreuses romances, etc. En même temps, je continuais ma correspondance avec César Cui.

Dans le courant de 1885 et 1886, je fis successivement la connaissance personnelle de M. Bessel, principal éditeur de la nouvelle école russe, de Borodine, de César Cui, du docteur Berthenson, tous venus en Belgique à différentes reprises. Enfin mon séjour à Pétersbourg pendant deux mois d'hiver en 1888 me mit à même de me renseigner sur la situation du monde musical à Pétersbourg, et d'apprécier dans la personne de César Cui non seulement un musicien hors ligne,

mais aussi une personnalité des plus sympathiques. Je dois ajouter encore que je lus une foule d'articles sur la musique tant de César Cui que d'autres critiques musicaux de Pétersbourg.

Ceci compléta encore ma connaissance de la vie musicale à Pétersbourg, et me prouva que l'artiste russe le moins apprécié dans sa patrie est précisément celui qui mérite le plus d'admiration. J'entrepris de relever cette injustice autant que mes faibles moyens me le permettaient. Je m'y préparai longuement, et cette brochure est le résultat de quatre années d'étude assidue. Je serai probablement taxée de partialité et peut-être même d'exagération, mais je demande seulement qu'on veuille bien vérifier mes opinions en *étudiant* les œuvres de César Cui, et non en les *lisant superficiellement;* car les œuvres vraiment supérieures sont faites non pour être parcourues à la légère, mais pour être étudiées *à fond.* J'ai la conviction que cette épreuve faite avec bonne foi et impartialité ralliera la plupart des opinions à la mienne, en procurant, — je le sais par expérience, — une jouissance infinie à ceux qui se donneront la peine d'étudier l'admirable musique de ce compositeur si sympathique.

Je crois devoir ajouter que beaucoup de détails biographiques m'ont été communiqués par des amis et connaissances de César Cui, tant belges et français que russes, auxquels j'offre ici l'hommage de mes vifs remercîments.

En terminant, je répète que cette brochure est une œuvre d'admiration et d'amitié, mais ni l'une ni l'autre n'excluent ni la plus parfaite sincérité, ni la vérité la plus absolue.

CÉSAR CUI

ESQUISSE BIOGRAPHIQUE

César Cui est né à Wilna le 6 janvier (V. S.) 1835. Il est d'origine demi-française, demi-lithuanienne.

Son père, Antoine Cui, faisait partie de la grande armée de Napoléon Ier en 1812. Blessé à Smolensk et à demi-gelé, il ne put la rejoindre dans sa retraite. Resté en Russie, comme beaucoup de ses compagnons d'armes, il s'y fixa, s'y maria, et embrassa la carrière pédagogique. Il remplit les fonctions de gouverneur dans plusieurs familles considérables et devint définitivement professeur de langue française au gymnase de Wilna. C'était, dit-on, un homme d'aptitudes remarquables; il apprit parfaitement le polonais et le parlait couramment; il étudia le piano sans maître et parvint à le savoir assez pour en enseigner les premières notions; il publia un « Résumé de l'histoire de la littérature française », il composa la musique de plusieurs chansons, et cette musique n'est pas sans valeur. Bien que ses ressources fussent modestes, il laissa une assez belle bibliothèque et une collection numis-

matique. Sa verve française, sa gaîté et son esprit faisaient rechercher volontiers sa société.

La mère de César Cui, Julie Gucewicz (Goutzewitch), provenait de petite noblesse lithuanienne ; elle était d'une bonté angélique, pleine d'abnégation, et ne vivait que pour ses enfants. C'est à elle qu'ils doivent non seulement leur existence physique, mais aussi leur valeur morale.

César était le cadet de cinq enfants. Jusqu'à l'âge de treize ans il fit ses études chez ses parents, puis entra directement en quatrième classe au gymnase de Wilna, dont il quitta la classe supérieure au milieu du cours, ayant pris la décision de se consacrer à la carrière militaire.

C'était un enfant faible et maladif, tranquille, taciturne, sauvage, lisant avec passion les romans français (Dumas, Sue, Hugo 1850), frayant peu avec ses camarades, peu apte aux exercices du corps. Il n'était pas sans quelques dispositions pour le dessin. Pendant une année entière il passa toutes les soirées avec un de ses camarades à dessiner et à lire à tour de rôle. Il réussissait le mieux dans les dessins à la plume. Au gymnase il n'était pas un élève des plus remarquables; sa mémoire était un peu ingrate ; il avait de la peine à apprendre par cœur, même les vers. L'allemand surtout lui semblait difficile et ne lui est jamais devenu familier, ce qu'il n'a cessé de déplorer, car cette langue lui aurait été très utile pour ses travaux de musique et de fortifications. Depuis, sa femme, une Allemande, lui fut d'un grand secours sous ce rapport.

En 1850 ses parents l'envoyèrent à Pétersbourg pour le faire entrer à l'École du génie.

Il trouva dans cette ville ses deux frères aînés, qui lui furent d'un soutien sérieux. Après une préparation de deux mois, il subit son examen, entra à l'École du génie, y fut l'un des meilleurs élèves, passa par l'académie du génie et, après six ans d'études, en sortit en 1857 avec le grade de lieutenant.

Pendant son séjour dans ces établissements, la fortification fut l'objet de ses études préférées.

L'année même de sa sortie il fut attaché à l'École du génie comme répétiteur de topographie, d'abord, puis de fortification. Nommé maître, il s'adonna à l'enseignement de cet art; mais pendant près de vingt ans, malgré son travail consciencieux, il ne put conquérir la pleine confiance de ses chefs; ses occupations musicales en étaient la cause; on ne voulait pas admettre qu'un homme fût assez bien doué pour mener sérieusement de front et avec talent deux occupations aussi différentes.

Un revirement absolu survint en 1877, après une étude faite sur place des fortifications russes et turques, construites pendant la dernière guerre d'Orient. César Cui fut nommé adjoint en 1878, professeur en 1880, et on lui confia successivement les trois classes de l'académie du génie; pendant un an il y fit simultanément deux cours, celui de l'histoire de la fortification et celui de l'application de la fortification permanente au terrain. Actuellement il est major général, professeur de fortifications dans les trois académies militaires de Pétersbourg (académies de l'état-major, du génie et de l'artillerie). Il a eu l'honneur de compter parmi ses élèves sept grands-ducs, au nombre desquels il convient de citer en premier lieu le grand-duc héritier actuel. Citons aussi le fameux général Skobelew, qui, avant de partir pour la campagne d'Akkal-Téké, le consulta sur plusieurs questions de fortification, ce qui fournit à Cui l'occasion d'écrire à ce sujet une petite notice manuscrite.

Ayant épousé, en 1858, une jeune fille sans fortune, Mademoiselle Malwina Bamberg, et les appointements de professeur ne suffisant pas à leurs moyens d'existence, César Cui se décida à fonder un pensionnat préparatoire pour l'école du génie. La jeune femme, personne courageuse et dévouée, l'aida puissamment. Cui persévéra dans cette tâche difficile d'instruction et d'éducation pendant sept ans, et beaucoup

d'officiers du génie actuels ont passé par son pensionnat, entre autres Jablotchkow, l'éminent électricien.

On lui confia cinq missions à l'étranger, dont il a rendu compte dans des conférences et des publications diverses. C'est grâce à son initiative, peut-être, qu'en Russie les questions de garnisons des forteresses et de l'emploi dans un but militaire des aérostats et des pigeons voyageurs ont été prises en sérieuse considération par le gouvernement.

Il a fait partie de plusieurs commissions destinées à élaborer de graves questions militaires, et en 1886 il était au nombre des arbitres aux grandes manœuvres de Krasnoë Sélo.

Il a écrit deux manuels : un « Précis de l'histoire de la fortification permanente », et un « Manuel de fortification passagère » ; ce dernier livre en est à sa cinquième édition. En outre, il a publié plusieurs brochures, entre autres : 1° « Notes de voyage d'un officier du génie sur le théâtre de la guerre dans la Turquie européenne » ; 2° « Attaque et défense des places fortes actuelles » ; 3° « La Belgique — Anvers — et Brialmont » ; 4° « Essai d'une détermination rationnelle de la force des garnisons de forteresses », etc. — Enfin il existe de lui, lithographié, un cours qu'il fait dans la classe supérieure de l'académie du génie (« Rôle de la fortification permanente dans la défense des États ») et un cours complet de fortification, manuscrit, écrit expressément pour son auguste élève, le grand-duc héritier Nicolas Alexandrowitch.

Il reste à mentionner que toutes ses notices publiées par le « Journal du génie » ont été primées, et que plusieurs ont été traduites en français et en allemand.

Moins que tout autre je suis compétente dans les questions militaires ; j'ai dû me borner à une simple nomenclature des travaux de César Cui, mais elle me paraît suffisante pour prouver que sa carrière militaire est aussi sérieuse qu'honorable.

On le dit l'un des meilleurs professeurs de Pétersbourg ;

sobre de paroles, il est enclin à généraliser; son élocution est facile, mais châtiée et très simple en fait de choix d'expressions; sans grands éclats, elle ne manque pas de chaleur; les cours de César Cui sont suivis par les officiers avec un intérêt qui ne faiblit pas. D'une égalité d'humeur constante et d'une justice intègre, il a su conquérir l'estime universelle, sinon la popularité, qu'il est loin de rechercher.

CÉSAR CUI CRITIQUE MUSICAL

César Cui a commencé à faire de la critique musicale en 1864 dans le « Journal de Saint-Pétersbourg russe », le « Golos » (Voix), la « Nediélia » (la Semaine), la « Revue musicale » de Bessel, dans la « Revue et Gazette musicale » de Brandus (les articles qu'il y a publiés se trouvent réunis dans sa brochure : « La musique en Russie »), dans le « Ménestrel », etc. Une édition à part de tous ces articles constituerait des volumes.

Pour bien comprendre son rôle considérable et l'influence qu'il a eue dans les affaires musicales de Pétersbourg, il faut dire quelques mots sur l'état de la musique dans cette ville au début de sa carrière de critique.

Pétersbourg possédait alors (1864) deux opéras : l'Opéra italien et l'Opéra russe.

Les Italiens étaient en grande vogue ; leurs représentations, au nombre de quatre à six par semaine, faisaient salle comble ; le public s'extasiait devant les banalités musicales interprétées par les Patti et les Lucca, dont chaque note se payait à prix d'or. — L'Opéra russe n'avait que trois représentations par semaine ; les artistes étaient maigrement rétribués ; le théâtre était peu fréquenté, excepté les jours où on donnait les opéras étrangers qui encombraient le répertoire de l'opéra russe.

En fait de compositeurs russes il n'y avait alors que Verstowski, Glinka et Dargomijsky. La « Vie pour le Tzar »

était appréciée par le public, mais dédaignée par l'aristocratie, qui la qualifiait de « musique de cochers ». — « Rousslane », le chef-d'œuvre de Glinka, était abandonné après un succès médiocre, et le grand-duc Michel, au lieu de mettre aux arrêts ses officiers, les envoyait aux représentations de « Rousslane ». Les représentations de la « Roussalka » de Dargomijsky avaient lieu dans une salle vide; c'est avec un sourire de commisération qu'on nommait l'auteur; personne ne voulait entendre parler de ses autres opéras. La « Roussalka », de même que « Rousslane », avait tout contre elle: direction des théâtres, public, critique musicale.

Quant aux concerts, les virtuoses seuls, tels que les sœurs Neruda, les frères Kontski, par exemple, avaient du succès; la musique symphonique était inconnue; pour le gros du public Beethoven lui-même était un personnage presque mythologique. De rares et modestes concerts symphoniques avaient lieu dans la salle de l'Université presque sans répétitions, et l'exécution publique de la musique de chambre n'existait pas. Elle trouvait un accueil sympathique seulement dans les salons d'amateurs distingués, tels que Vitzthum et les comtes Wielhorsky.

La « Société musicale » et le premier conservatoire de musique en Russie avaient été fondés depuis deux ans à peine. Le feuilleton musical paraissant régulièrement n'existait pas. Si parfois des articles de critique musicale se glissaient dans les gazettes, leur apparition n'était qu'accidentelle et n'intéressait pas le public.

En s'armant de la plume du critique musical, César Cui s'est donné la mission de poursuivre le but suivant: 1° diminuer le crédit de l'Opéra italien et augmenter celui de l'Opéra russe; 2° faire connaître et comprendre au public les œuvres musicales les plus remarquables, surtout les contemporaines, et, parmi ces dernières, les œuvres russes de préférence; 3° étudier les formes musicales qui correspondent le mieux aux exigences actuelles de l'art.

Dans le premier but, il ouvrit une campagne infatigable contre les médiocrités italiennes, œuvres et exécutants ; contre les rengaines de la « Lucia », de la « Sonnambula », de la « Favorita », et la vogue extravagante des chanteurs et chanteuses en « i », avec leurs interminables points d'orgue, leurs « ut » de poitrine et leurs roulades de mitrailleuses.

Pour atteindre ce but, il n'est pas de forme bizarre, de plaisanterie malicieuse, de boutade spirituelle qu'il n'employât, et il réussit jusqu'à un certain point ; si l'Opéra italien ne cessa jamais d'être le temple de la mode, il cessa dans l'opinion publique d'être le temple de l'art. Par contre, le répertoire de l'Opéra russe devint de plus en plus sérieux, et si l'Opéra national russe n'eut pas la chance d'attirer les dilettanti, il servit l'art d'une manière bien plus efficace, et sut conquérir bien plus d'estime que l'Opéra italien.

Dans sa propagande de la musique qu'il admire, César Cui est assez exclusif, ou plutôt exigeant ; en fait d'art, il est d'un aristocratisme effréné. Il a horreur du médiocre ; il dit qu'un tailleur, un maître d'école médiocres peuvent être utiles à leur pays, mais qu'un compositeur médiocre n'est bon qu'à égarer le goût du public, à le rendre non seulement indifférent aux œuvres vraiment belles, mais incapable de les comprendre. Il pense que l'art est un luxe, et que lorsqu'il s'agit de luxe, on a le droit d'être raffiné ; que l'art n'est pas un métier, et que si on n'a pas le droit de faire fi des métiers dont on ne peut se passer, on a celui d'être exigeant quand il s'agit d'une œuvre d'art. Il admet qu'on supporte des chaussures mal faites, mais non une symphonie mal faite.

César Cui est essentiellement homme de son temps ; il manque d'objectivité, et l'appelle volontiers le masque de l'indifférence. Il n'aime passionnément que la musique contemporaine, tout en rendant pleine justice aux grands maîtres des temps passés. Leurs œuvres, selon lui, étaient des anneaux nécessaires dans le développement de la chaîne de l'art ; il reconnaît leur immense signification historique, il les trouve

ingénieuses, intéressantes, mais en même temps froides, et y reste indifférent; ce ne sont, dit-il, que des jeux de sons, et selon lui, la musique n'existe que par l'expression des sentiments.

C'est pourquoi la musique véritable, telle qu'il la comprend, ne date que du commencement de ce siècle, de Beethoven, avec de très rares exceptions parmi les œuvres de ses prédécesseurs.

Encore un trait intéressant de la critique de César Cui. Pour lui les autorités non discutées n'existent pas. C'est la valeur de l'œuvre qu'il recherche, et non la signature. Il considère Beethoven comme le plus sublime génie musical qui ait jamais existé, et ses derniers quatuors comme la suprême limite de l'art, limite qui n'a été ni dépassée ni même atteinte par personne; mais ceci ne l'empêche pas de trouver dans la musique de Beethoven lui même des œuvres peu réussies, telles que par exemple son oratorio du « Christ au mont des Oliviers. » Après Beethoven, les auteurs les plus sympathiques à César Cui sont: Chopin, Schumann, Schubert, Liszt, Glinka, Dargomijsky, Borodine, Balakirew, Moussorgsky, Kimsky-Korsakow, Liadow. Il rend pleine justice à la grâce des maîtres français contemporains et surtout à la maëstria des œuvres de Saint-Saëns, au charme de « Faust », au coloris de « Carmen », mais c'est pour Berlioz, malgré ses angles et ses rudesses, qu'il professe la plus grande admiration.

Il est peu wagnérien ; il trouve le but de Wagner juste, mais ses moyens faux; et quant à la musique de Wagner, ses belles pages entraînantes sont pour Cui des « oasis entourées de déserts arides ». Dans l'œuvre de Verdi il préfère « Rigoletto » à « Aïda » (à propos de ce dernier opéra, il disait un jour que « quand le diable devient vieux il se fait ermite »). Dans l'œuvre de Rossini il préfère le « Barbier » à « Guillaume Tell », dont il trouve les deux derniers actes pédants et froids, etc., etc.

On voit par ce qui précède que César Cui, comme critique,

est très exclusif, et que ses articles sur la musique ne ressemblent en rien à ceux de nos journaux français spéciaux, d'après lesquels tous les compositeurs sont des génies, tous les exécutants des phénomènes et toutes les œuvres ont un succès fou; mais dans cette exclusivité même il est de la plus entière bonne foi.

Ses convictions sont fermes; si l'âge et le développement intellectuel ont modifié ses opinions, c'est dans les détails seulement et non dans les principes. Fanatique de la vérité, il la dit toujours crûment, sans ménagement et sans réticence, sans s'inquiéter de la personnalité à laquelle il s'adresse. Il faut dire aussi que grâce à sa position indépendante il lui est bien plus facile qu'à un autre d'être absolument sincère.

César Cui possède un talent littéraire incontestable; ce qu'il écrit est clair et laconique et même parfois trop concis.

En peu de paroles il exprime beaucoup d'idées. Il manie les langues, surtout la langue russe, avec une facilité remarquable; son langage est pittoresque et ses comparaisons sont ingénieuses. Son esprit a une teinte de persiflage qui lui donne beaucoup de piquant et dont jadis il a parfois abusé. Dans ses derniers articles il est plus calme et plus bienveillant.

Voici de quelle manière il procède généralement dans ses articles de critique. Il commence par analyser les divers éléments du talent du compositeur, c'est-à-dire l'inspiration mélodique, l'harmonisation, la forme, l'instrumentation, puis il prononce une appréciation générale sur le compositeur et sur l'œuvre dans son entier, passe à l'analyse détaillée des différentes parties de l'œuvre, et termine par une conclusion dans laquelle il résume son opinion générale d'une manière très concise.

Actuellement la vie musicale de Pétersbourg ne ressemble guère à celle de 1864, décrite plus haut. Il existe une pléiade de compositeurs de talent dont les œuvres constituent un beau répertoire d'opéra, de musique symphonique et de musique

de chambre. Les concerts sérieux sont très fréquentés: les noms de Schumann, Schubert, Liszt, Berlioz, Saint-Saëns sont devenus très populaires; « Rousslane » a conquis, à la tête de tous les opéras, la place qui lui était due depuis longtemps; la « Roussalka », de Dargomijsky, jouit d'un plein succès; toutes les gazettes ont des feuilletons musicaux qui cherchent à imiter jusqu'à la manière et la forme des feuilletons de Cui, quelque opinion qu'ils professent.

Il ne serait peut-être pas juste d'attribuer exclusivement à César Cui cet immense progrès opéré en si peu de temps. L'heureux hasard qui a produit simultanément un groupe considérable d'hommes de talent y a contribué pour beaucoup. Mais il est hors de doute que Cui a donné un fort coup de collier à ce mouvement progressif, que son influence sur les productions des compositeurs russes a été grande et qu'il a puissamment contribué à faire comprendre et apprécier leurs œuvres (de même que les œuvres des compositeurs les plus éminents de l'Europe occidentale), grâce à ses articles de critique.

Mais je parlerais encore longuement de la critique musicale de César Cui sans pouvoir en donner une impression bien juste. Je préfère traduire plusieurs articles, qui donneront une idée et de ses convictions musicales et de la forme variée dans laquelle il sait enfermer ses idées.

Comme exemple de critique sérieuse, voici son article sur le « Freyschütz », de Weber, qui date du 21 octobre 1885 (n° 5 de la « Revue musicale » de Bessel).

Je choisis à dessein un opéra très populaire et connu de tout le monde, afin qu'en lisant cette analyse, chacun puisse juger de la valeur des arguments sur lesquels César Cui fonde son opinion.

LE «FREYSCHÜTZ» DE WEBER

« Par sa nationalité et la popularité de sa musique et par sa haute valeur artistique, le « Freyschütz » est pour l'Allemagne ce que « La Vie pour le Tsar » est pour nous[1]. La différence entre ces deux opéras se trouve dans le sujet : historique dans l'opéra russe et fantastique dans l'opéra allemand ; la légende populaire mais puérile du « Freyschütz » ne présente pas le vif et poignant intérêt des premier, troisième et quatrième actes de l'opéra de Glinka ; les exigences du sujet ont été cause de la prépondérance de l'élément dramatique dans « La Vie pour le Tsar » et de l'élément fantastique dans le « Freyschütz ».

« Le « Freyschütz » a été écrit en 1820, et quoique les traditions de Glück fussent déjà étouffées par le succès des Italiens et que la propagande de Wagner n'existât pas encore, Weber, grâce à son talent et à son instinct artistique, sut satisfaire dans son « Freyschütz » aux exigences principales de l'idéal contemporain de l'opéra.

« Le « Freyschütz » est écrit dans la forme des opéras comiques français, où les dialogues sont intercalés entre les morceaux de musique ; c'est pourquoi il est composé de morceaux détachés, ce qui tout naturellement semblait appeler pour chaque numéro une forme achevée, arrondie et complète. Mais Weber emploie seulement cette forme là où elle n'est pas en contradiction avec les exigences scéniques. Quand le sujet l'impose, les pensées musicales de diverse étendue et de divers caractère se suivent l'une l'autre sans répétition ni reprise, et les masses chorales alternent avec les soli avec une remarquable indépendance et un grand à-propos (trio du premier acte, dernier final).

[1] N'oublions pas que c'est César Cui qui parle. — (Note du traducteur).

« La musique du « Freyschütz » est nationale au plus haut degré ; ce n'est pas seulement de la musique allemande ou de la musique écrite par un Allemand, comme par exemple beaucoup de productions de Marschner, Spohr, Schumann, Mendelssohn, ou les œuvres russes de Balakirew, Korsakow, Tschaïkowsky, qui peuvent leur correspondre ; elle est profondément empreinte de l'esprit national qu'on trouve dans les créations du peuple, dans les chants nationaux. C'est par le même profond sentiment national que se distinguent « La Vie pour le Tsar », quelques fragments de la « Roussalka », de Dargomijsky, de « Boris Godounow » et de la « Khawanstchina », de Moussorgsky.

« Le « Freyschütz » est remarquable par une superbe caractéristique musicale de ses personnages, non seulement dans les soli, mais aussi dans les ensembles. Un des premiers essais de la caractéristique musicale des personnages a été fait par Mozart dans son « Don Juan » (le Commandeur — Leporello — Zerlina) ; mais chez Weber cette caractéristique est plus réussie ; elle a plus de relief. Kaspar est mieux dépeint dans les deux phrases du premier trio du « Freyschütz » que Bertram dans tout « Robert le Diable ».

« Dans le « Freyschütz » Weber a assigné une place notable à l'élément fantastique, à la musique descriptive, au paysage musical, au coloris local, en un mot à la musique à programme, si répandue actuellement, d'une importance si considérable, et qui n'a été qu'ébauchée légèrement par ses prédécesseurs. Dans le « Val maudit » il a créé une série de tableaux d'un coloris éblouissant, pleins de fantaisie, de poésie, de l'arôme d'une nature sauvage.

« Enfin, on trouve dans le « Freyschütz » beaucoup d'excellente musique.

« C'est dans la réunion de ces rares qualités que se trouve le secret de la fraîcheur juvénile du « Freyschütz », malgré ses soixante-cinq ans d'existence.

« Cet opéra est si remarquable que, s'il fallait en signaler

les points saillants, il serait impossible d'omettre un seul numéro.

« L'ouverture du « Freyschütz », au point de vue symphonique, n'est pas irréprochable. Elle est assez bigarrée et mosaïque ; ses formes sont un peu défectueuses ; les thèmes principaux ne semblent pas avoir assez de développement ; mais si on la considère simplement comme une ouverture d'opéra, ces défauts disparaissent parce qu'on retrouve dans le cours de l'opéra tous ces thèmes pleinement développés, et il ne reste plus qu'à admirer la richesse des idées et leur brillante création dans cette ouverture d'un si grand effet.

« Dans l'introduction il faut signaler une marche typique, volontairement maigre comme idée et comme instrumentation, comme si elle était une reproduction de l'œuvre d'un maestro campagnard, et les joyeux couplets de Kilian qui finissent par un rire contagieux des femmes, avec des exclamations comiques des hommes : « As-tu touché le but ? » — Le trio avec chœurs qui vient ensuite peut servir, même actuellement, comme modèle du vrai style d'opéra. Dans ce trio, Weber oublie les formes musicales conventionnelles créées par le temps et par la routine ; il ne se conforme qu'aux exigences du texte, le suit fidèlement et lui subordonne avec une remarquable souplesse les pensées musicales, la longueur des périodes et le rhythme. Les solistes et les chœurs vivent sur la scène, et leurs paroles se suivent avec autant de naturel que de savoir faire. C'est dans ce trio qu'apparaît pour la première fois Kaspar, et, dès la première phrase, sa physionomie musicale reste gravée dans l'esprit du spectateur.

« Le numéro suivant est une valse ultra-allemande se perdant dans le lointain. On pourrait croire que Weber l'a trouvée dans le portefeuille du même compositeur campagnard auquel il a emprunté la marche. — L'air de Max se compose de trois parties. Les deux premières, belles et mélodieuses, sont d'un caractère doux et rêveur (la première est un peu déparée par quelques italianismes). La troisième partie, la plus belle

de l'air, est pleine d'émoi et de désespoir; toutes les trois sont écrites avec une grande concision et ne renferment pas une note de trop. — La chanson de Kaspar est caractéristique au plus haut degré, elle se distingue par une sorte de fatale et méchante gaîté, d'une force démoniaque. — L'air de Kaspar, de même que le trio, est un beau spécimen de la liberté de forme de la musique d'opéra soumise au texte; dans cet air il n'y a ni répétitions ni reprises; les pensées musicales changent comme le sens des paroles. Cet air a le même caractère que la chanson de Kaspar, et quoiqu'il soit moins remarquable, il n'en a pas moins une grande valeur musicale. La fin surtout est superbe, avec ses arrêts vigoureux et inattendus sur l'accord de sixte de la dominante. Je ne connais pas un emploi des points d'orgue qui soit d'un effet plus neuf et plus saisissant.

« Le deuxième acte commence par le duo des deux femmes, Agathe et Annette; et, dès les premières lignes, Weber dessine leurs caractères avec une rare maëstria : celui d'Annette, gai et gracieux; celui d'Agathe, rêveur et aimant. Qu'elles chantent ensemble ou séparément, cette caractéristique est toujours soutenue d'une manière admirable, et dans leurs ensembles cette opposition est d'un bel effet vocal et d'un contraste éminemment artistique. Comme musique, ce duo n'est pas d'une qualité supérieure, mais il est gracieux et ne manque pas de sincérité et de chaleur. — L'air d'Annette se distingue par les mêmes qualités et le même caractère. Ces deux numéros sont écrits dans des formes arrondies. Donc Weber n'avait pas d'idée préconçue pour certaines formes d'opéra; il admettait la possibilité de les varier, et savait toujours en faire usage avec à-propos. L'air d'Agathe est l'un des numéros les plus remarquables du « Freyschütz ». Il est frappant par la richesse, la variété et l'expression des idées. Le style concis, calme et recueilli du commencement, l'élan passionné et brillant de la fin, le coloris descriptif musical du milieu sont également remarquables. « Jamais aucun maître

allemand, italien ou français», dit Berlioz à propos de cet air, «n'a fait ainsi parler successivement dans la même scène la «prière sainte, la mélancolie, le sommeil de la nature, la silen-«cieuse éloquence de la nuit, l'harmonieux mystère des cieux «étoilés, le tourment de l'attente, l'espoir, la demi-certitude, «la joie, l'ivresse, le transport de l'amour éperdu.» — «Il convient toutefois de dire que cet air est très difficile et que généralement Weber écrivait pour les voix d'une manière ingrate; il les traitait comme des instruments d'orchestre, leur prêtant souvent dans un mouvement vif des passages plus convenables pour le violon. — Le trio suivant est intéressant par la caractéristique bien observée des personnages; on y trouve les phrases typiques d'Annette, alertes et vives; et les phrases de Max, auxquelles l'accompagnement en courtes gammes ascendantes du violoncelle prête un coloris mystérieux; mais en somme, ce trio est sensiblement plus faible que les morceaux précédents; et dans ce trio, le morceau le moins réussi, malgré sa belle sonorité, est l'Andantino, qui rappelle assez vivement le trio des masques dans «Don Juan».

«Le second tableau du deuxième acte, le Val maudit, que l'on considère habituellement comme un spectacle plaisant de toutes sortes de diableries, est un véritable chef-d'œuvre, et constitue les pages les meilleures et les plus inspirées de tout l'opéra. Les fictions magiques des légendes populaires ont rarement trouvé une aussi poétique interprétation musicale. Le «Freyschütz» conservera longtemps sa fraîcheur, et le Val maudit restera à jamais un exemple admirable de l'originale et riche fantaisie, du coloris brillant et de la hardiesse de conception du grand maître allemand. La scène commence par un chœur infernal sur une note tenue (fa dièze). Le chœur consiste en cinq phrases harmonisées chaque fois différemment, mais finissant toujours sur la même sixte, donnée par le sifflet strident de deux petites flûtes avec tous les autres instruments de bois, — effet qui prête à la musique une couleur très sauvage. Samiel apparaît. Son dialogue avec Kaspar

est accompagné d'une phrase à 3/4 répétée tantôt dans le haut, tantôt dans les basses, du rhythme le plus étrange, et pleine d'un mystère indéfinissable. (En général, dans la scène du Val maudit, Weber jongle avec le rhythme d'une manière étonnante.) — La préparation de Kaspar au moulage des balles (phrase à l'unisson, étrangement rhythmée, qui alterne avec des accords longuement soutenus), son invocation à Samiel (septième diminuée avec des basses en pizzicato qui, dès l'ouverture, présagent quelque chose de fatal), les rasades dans lesquelles il tâche de puiser du courage (trille de flûtes en tierces, tiré de la chanson de Kaspar au premier acte), l'arrivée de Max, son indécision, le souvenir de l'offense du matin, l'apparition de sa mère et de sa fiancée, — tout cela est rendu avec un esprit et un talent remarquables. Le moulage des balles commence, accompagné d'apparitions surnaturelles. Après la première balle, une volée d'oiseaux traverse la scène, et leurs cris sont très heureusement représentés par les instruments à vent au milieu du murmure des instruments à cordes. Après la seconde balle arrive un sanglier noir, s'échappant d'un buisson, — sombre rugissement des basses. Après la troisième, une tempête se soulève; elle incline et brise les arbres, — déchaînement complet du quatuor, puis de l'orchestre entier. Après la quatrième balle, on entend au loin un bruit de piaffement de chevaux et de claquement de fouets. Après la cinquième, une chasse infernale traverse rapidement la scène, accompagnée d'une musique pleine de force, d'originalité, d'entrain sauvage, de déchaînement vraiment infernal. Après la sixième balle, le ciel s'obscurcit, et le tonnerre, les éclairs, les feux follets se succèdent. Après la septième apparaît Samiel; à l'orchestre éclate un formidable tutti peint en larges traits, entendu déjà dans l'ouverture, interrompu vers la fin par les coups lointains de l'horloge et terminé brusquement par le même sombre accord mineur par lequel cette scène splendide avait commencé. Un pareil problème musical dans des mains dépourvues de talent pou-

vait aboutir à des imitations de sonorités, vides de sens jusqu'à la nullité et peut-être même jusqu'au ridicule. Weber y a révélé la richesse et la variété du coloris musical, toute l'aptitude de la musique à rendre le surnaturel, à agir d'une manière irrésistible sur les sensations de l'auditeur, à éveiller son imagination et à l'entraîner dans le monde fantastique.

«Au troisième acte, cavatine d'Agathe, d'un caractère rêveur; charmante, sympathique, très vocale. -- La romance et l'air suivants sont les meilleurs morceaux chantés par Annette dans le «Freyschütz». La première partie, dans laquelle Annette raconte l'aventure tragi-comique de sa vieille parente avec le caniche Fidèle, est humoristique, pleine d'une emphase plaisante, de terreurs exagérées, et à l'orchestre, d'une couleur mélodramatique; elle finit d'une manière charmante et inattendue par une phrase toute simple et tranquille. La seconde partie est vive et gracieuse ; elle est suivie de la chanson nuptiale devenue un peu banale à cause de sa popularité même; mais elle est tout à fait nationale, et vers la fin sa modulation d'*ut* en *la* lui donne de l'intérêt, de la fraîcheur et de l'originalité. — Le chœur des chasseurs qui se trouve au commencement du deuxième tableau du troisième acte, est plein de coloris, mais la popularité de ce chœur l'a rendu aussi un peu banal. Le final du dernier acte est relativement faible; on y trouve bien les qualités précédentes, liberté de formes, union étroite de la musique avec le texte, succession naturelle d'idées musicales, caractéristique des personnages; mais la qualité de la musique est inférieure à ce qui précède. Dans le final on trouve encore deux nouvelles caractéristiques: celle d'Ottocar, assez pâle, et celle de l'ermite, très accentuée, mais plutôt du côté extérieur, par l'instrumentation, et de grands intervalles de dixième qui se trouvent dans la partie vocale. Sous le rapport musical, la conclusion du final est plus heureuse; on y trouve la richesse d'idées de Weber: un charmant thème tout limpide en si mineur 6/8, (reproduit avec certaines modifications, dans la scène de la conjuration

des Huguenots), le thème chantant et entraînant en si majeur avec un beau crescendo, et le brillant thème final du grand air d'Agathe.

«Le «Freyschütz» est admirablement instrumenté. L'orchestration de Weber est à la fois simple, transparente, colorée et toujours d'une belle sonorité. Dans l'instrumentation des compositeurs passé maîtres dans cet art, on rencontre souvent des endroits qui, pour ainsi dire, ne «ressortent pas». Dans le «Freyschütz», depuis la première jusqu'à la dernière note tout «ressort», avec un relief admirable. Il est impossible de faire plus d'effet avec des moyens plus simples. Mais aussi, avec quelle maëstria Weber disposait de ces moyens; comme il connaissait tous les instruments de l'orchestre, comme il savait utiliser les sonorités particulières de chacun d'eux !

«Certains effets d'orchestration du «Freyschütz» sont si frappants qu'ils peuvent facilement attirer l'attention même de gens peu musiciens. Signalons comme exemple la flûte et le violoncelle solo jouant à une distance de deux octaves le thème de la ritournelle avant la chanson de Kilian; cet intervalle de deux octaves donne à la sonorité un charme particulièrement original. Signalons aussi le caractère de moquerie maligne du trille en tierces des deux petites flûtes (piccolo) dans la chanson de Kaspar; le commencement de la prière d'Agathe, accompagné seulement par les violons et les altos divisés avec sourdine, effet d'une douceur magique; le merveilleux emploi des flûtes et des clarinettes sur leurs notes basses dans la scène du Val maudit, la sonorité sourde et sombre de la chasse infernale, produite par l'emploi exclusif des hautbois, des cors et d'un trombone; le charme mélodieux du violoncelle solo dans la cavatine d'Agathe au troisième acte; la grâce tendre de l'alto solo dans l'air d'Annette, au même acte, etc.

«Je signalerai encore chez Weber le plus heureux emploi des timbres différents de l'orchestre pour caractériser plus

clairement encore ses personnages: ainsi, la clarinette sert à caractériser Agathe, et le hautbois — Annette.

«Enfin, Weber, dans presque chaque morceau de son opéra, varie la composition de l'orchestre. Par exemple, le duo des femmes est instrumenté sans hautbois; l'air d'Annette sans clarinette; la cavatine d'Agathe sans flûte et sans hautbois, etc.

«L'orchestre de Weber a engendré l'orchestre contemporain; il est le point de départ de l'orchestre de Berlioz et de Meyerbeer. L'instrumentation contemporaine fait souvent tout autant d'effet que celle de Weber, seulement il est très rare qu'elle conserve la même simplicité. La partition du «Freyschütz» devrait être le vade-mecum de tout compositeur d'opéra.

«Le «Freyschütz», terminé le 1er mai 1820, fut nommé primitivement «la Fiancée du chasseur» («Jägerbraut»), et reçut plus tard son nom actuel selon le désir du comte Brühl, directeur du théâtre royal de Berlin où le «Freyschütz» fut donné pour la première fois le 18 juin 1821. Le 18 décembre 1884, jour anniversaire de la naissance de Weber, eut lieu la cinq centième représentation de cet opéra sur la même scène. (Chez nous «la Vie pour le Tzar» a atteint ce chiffre en beaucoup moins de temps). Weber vendit son opéra pour la somme une fois payée de quatre-vingts frédérics d'or, et comme il lui fallut remettre à son librettiste Kind soixante ducats, il ne lui resta que trois cent quatre-vingt-huit thalers. (On exigea de Glinka avant la mise en scène de la «Vie pour le Tzar» l'engagement formel de ne pas demander d'honoraires.)

«Weber monta son «Freyschütz» dans des circonstances assez pénibles. A cette époque le roi Frédéric Guillaume III avait fait venir de Paris à Berlin Gaspard Spontini, auteur de «la Vestale» et de «Fernand Cortez», compositeur à la mode, qui enchantait les mélomanes par le charme décoratif et scénique de sa musique. L'Italien adroit et rusé sut bientôt acquérir du poids à la cour et se concilia l'appui de la critique (chose facile pour un homme d'un certain renom, moyennant quel-

ques courbettes et compliments). Spontini traitait la musique allemande et les compositeurs allemands avec arrogance et mépris. (Notre direction des théâtres traite à peu près de même les compositeurs et la musique russes.) Désirant écraser Weber en remportant avant lui un succès éclatant, il activa la mise en scène de son « Olympia »..

« L'opéra passa après quarante-deux répétitions, fut mis en scène avec un faste inouï, sans précédent, et la première représentation eut un succès extraordinaire préparé pour la circonstance par la réclame de la critique musicale.

« Néanmoins Weber, ne perdant pas courage, procéda à l'étude du « Freyschütz ».

« Sur ces entrefaites, un parti allemand commença à s'organiser. Spontini indisposa contre lui beaucoup de gens par son arrogance et surtout par son désir de faire représenter sur la scène d'opéra allemande les opéras de Rossini en langue italienne ; enfin il se trouva des gens capables d'apprécier la musique en dehors de leurs rapports personnels avec le compositeur, et la première représentation du « Freyschütz », après seize répétitions, marcha d'une manière brillante. A son apparition à l'orchestre, Weber fut salué avec enthousiasme. L'ouverture fut acclamée de même et redemandée ; mais le reste du premier acte n'eut pas de succès, et la chanson de Kilian avec le chœur comique fut même accueillie avec peu de bienveillance. Le succès commença seulement au second acte, au duo des deux femmes, et depuis lors ne fit qu'aller croissant jusqu'à la fin de l'opéra, de sorte que Weber écrivit à son librettiste : « La victoire est à « nous ! le tireur (Schütz) a fait mouche. » A partir de ce moment le succès du « Freyschütz » ne fit que grandir ; l'opéra finit par faire fureur ; on vendait des pipes, des tasses, des petites chaînes à la « Freyschütz », et de nos jours, c'est l'un des rares opéras qui appartiennent au répertoire universel.

« N'est-il pas étrange qu'au milieu de ce succès, lorsque Weber voulut donner un concert à Berlin, la salle fut à peu

près vide, et qu'après deux mois d'ovations et de véritable triomphe à l'Opéra de Berlin, lorsque Weber revint à Dresde, il y fut reçu par le public et par ses camarades avec une complète indifférence !

« En terminant, il ne serait pas sans intérêt de rappeler quelques échos de la critique de cette époque sur le « Freyschütz. » Zelter, critique jouissant alors d'une autorité considérable, grand partisan de Spontini, écrivait ironiquement à Gœthe : « La musique du « Freyschütz » a un grand succès ; et, en effet, « elle est si belle que le public tolère une quantité insuppor- « table de fumée de charbon et de poudre. Le tapage et le « vacarme m'ont probablement empêché de reconnaître dans « cette œuvre une véritable passion. — Les femmes et les « enfants sont absolument affolés, enivrés du « Freyschütz ». — « Le diable y est noir, — l'innocence y est blanche, — le théâtre « est animé, l'orchestre en mouvement, et on peut voir que le « compositeur n'est pas un disciple de Spinosa, puisque c'est « de rien qu'il a créé un rien aussi colossal (Nihil). »

« Analysant aussi « Euryanthe », le même Zelter trouvait en général dans toutes les compositions de Weber beaucoup de recherche, d'exagération et de *bien d'autrui* ; une animation factice ; parfois de jolis épisodes, mais surtout : une « *assiduité* devant laquelle je m'incline avec effroi, car toute « cette drogue ne mérite pas tant de peine ». Selon Tick le « Freyschütz » est le vacarme le plus antimusical qui ait jamais existé sur la scène.

« Spohr écrit : « Comme Weber, à mon avis, n'a pas occupé « jusqu'à présent un rang remarquable parmi les musiciens, « j'attendais avec une grande impatience l'apparition du « Frey- « schütz » afin de découvrir comment il avait pu provoquer un « tel enthousiasme dans les deux capitales de l'Allemagne. — « Une connaissance plus approfondie de l'opéra ne me fournit « pas la clef de cette énigme, et je ne peux me l'expliquer que « d'une manière. C'est que Weber possède l'aptitude spéciale « d'écrire pour la populace (grosse Haufen). »

« Hoffmann va jusqu'au point d'accuser Weber de faire des emprunts à Spontini.

« D'après tout ceci, il est évident que depuis un temps immémorial la critique musicale, à de rares exceptions près, a conservé le monopole des jugements les plus absurdes, les plus ignorants et de la plus mauvaise foi. »

Comme exemple d'un fin persiflage, je reproduirai l'article de César Cui intitulé : « L'uniforme du Conservatoire », publié le 6 avril 1879 dans le numéro 3111 du « Nouveau Temps ». Il est dirigé contre les ennemis innombrables de la nouvelle École russe, et surtout contre le Conservatoire, qui, dans son exclusivisme, ne voulait reconnaître comme musiciens que ceux qui faisaient partie de cet établissement. C'est une sorte de pétition emphatique et burlesque pour qu'on accorde au Conservatoire un uniforme.

L'UNIFORME DU CONSERVATOIRE

« Quand apparut la peste — il n'y a pas longtemps, — à Vetlianka, petit endroit très éloigné, inconnu et presque inhabité, dans notre patrie, tout le monde fut pris de terreur ; on sonna le tocsin, et on prit tout de suite les mesures les plus radicales afin de couper l'épidémie. Les sommités de la science s'y rendirent pour combattre le fléau ; on organisa la quarantaine la plus sévère, et l'épidémie vaincue finit par disparaître.

« Tandis qu'à Pétersbourg, dans la capitale la plus connue, la plus habitée, la peste musicale sévit avec fureur depuis de longues années ; on ne s'en inquiète que peu, et si l'on prend contre elle quelques mesures, ces mesures sont très insuffisantes.

« Voilà déjà quinze ans qu'a paru chez nous une « clique »[1]

[1] « Expression si judicieuse de M. Solowiew. »

de gens se faisant passer pour musiciens, de pseudo-compositeurs, et qu'elle a commencé à faire des siennes; certains quidams, tels que MM. Balakirew, Cui, Borodine, Korsakow, Moussorgsky, ingénieurs, chimistes, marins, officiers de Préobrajensky, et n'ayant jamais passé par aucun Conservatoire, se mirent à composer, foulant aux pieds impudemment toutes les règles de l'art. Il est vrai que dans ce temps-là il n'y avait pas chez nous de Conservatoire; mais est-ce une raison? Qui les empêchait d'entrer dans un Conservatoire quelconque à l'étranger? Qui les empêchait d'entrer dans le nôtre, lorsqu'il fut fondé par l'immortel A. G. Rubinstein? Enfin, qui les empêche d'y entrer maintenant, tout vieux qu'ils sont? On pouvait être sûr que le Conservatoire, comme une bonne mère, accueillerait tendrement dans son sein ces brebis galeuses. Donc, après avoir profité des conseils de M. Roubetz, de M. Solowiew[1], ces messieurs auraient pu continuer à composer, mais alors « selon les règles de l'art ». Hélas! ces pécheurs endurcis sont sourds à tout conseil, et l'épidémie continue de se propager.

« Quelles mesures prend-on contre ce fléau? La critique musicale agit avec conscience et fermeté. Tous les critiques musicaux, sans exception, ceux qui ont du talent comme ceux qui n'en ont pas, ceux qui ont des convictions comme ceux qui n'en ont pas, ont formé une ligue et tombent sur lui de tous côtés à la fois, s'efforçant de réduire en poussière la tête de l'hydre. L'un d'eux a même adressé des rapports imprimés aux chefs du génie sur les crimes musicaux de l'un de leurs officiers[2]. En un mot, tous les moyens ont été mis en œuvre avec une parfaite liberté de conscience. Il

[1] Tous deux professeurs au conservatoire. — Ceci est absolument dérisoire; et la seule idée de Borodine demandant conseil à Solowiew est d'un ridicule absolu. — (Note du traducteur.)

[2] Evidemment il espérait, ou que les chefs de César Cui lui interdiraient d'écrire (car c'est de César Cui qu'il s'agit), ou bien que sa carrière militaire en souffrirait. — (Note du traducteur.)

est incontestable que les efforts réunis de ces critiques ont quelque peu ralenti les progrès du fléau, mais ils ne les ont pas arrêtés, et l'épidémie se propage toujours.

« On aurait tort de se plaindre du Conservatoire, car il préserve son édifice par une quarantaine inviolable. La musique de la « clique » est exclue non seulement des soirées publiques ou privées des élèves du Conservatoire, mais aussi des soirées particulières de ceux qui habitent cet édifice[1]. Davydow, Tschaïkowsky, Rubinstein, — Rubinstein, Tschaïkowsky, Davydow, voilà les uniques compositeurs admis au Conservatoire, excepté les compositeurs occidentaux, bien entendu. De cette manière, si la contagion menace les élèves, elle ne peut les atteindre qu'en dehors des murs du Conservatoire.

« En revanche, la Société musicale révèle vraiment parfois une honteuse faiblesse. Elle ne refuse pas d'exécuter les œuvres de la « clique » qui lui sont proposées, et cette année même, ô honte! d'elle-même elle a pris l'initiative d'exécuter « l'Ouverture Tchèque » de Balakirew. (Ici j'ouvrirai une parenthèse. N. G. Rubinstein, ce pilier inébranlable du conservatisme a pourtant été ébranlé. Il est vrai qu'à Paris, aux yeux du monde entier, il a professé son dédain pour la « clique »; mais en ce moment, à Moscou, sous l'influence de la presse probablement, il a fait exécuter quelques pages lépreuses de M. Cui. Seigneur Dieu! A qui peut-on se fier, sur qui peut-on compter)?

« Quant à la direction des théâtres, elle est digne de tout blâme. Il est vrai qu'elle a retiré du répertoire, sans la moindre raison (pour les gens myopes ou mal intentionnés, bien entendu), la « Pskovitaine » et le « Convive de pierre »; mais, il n'y a pas longtemps, n'a-t-on pas donné la 21e représentation de « Boris Godounow »[2], cet opéra exécrable! —

[1] Il s'agit du directeur, de l'inspecteur du Conservatoire, etc. — (Note du traducteur.)

[2] Depuis, la direction des théâtres s'est décidément rangée du côté

« Cet opéra a fait une magnifique recette », pourraient répondre les employés de la direction des théâtres. — Mais, chers Messieurs, l'argent est-il *tout?* N'y a-t-il pas des intérêts d'art plus importants? Une institution du gouvernement doit-elle poursuivre exclusivement des buts mercantiles? Est-il de son devoir de propager la musique dépravée de la « clique » ? Ne serait-il pas plus chevaleresque de donner « Vakoula », « Opritchnik » et même le « Voïewode »[1] avec de misérables recettes que « Boris » avec d'excellentes recettes? Je donnerai un exemple. — Supposons que vous tombez malade. N'est-il pas beaucoup plus honorable pour vous, pour peu que vous soyez un homme comme il faut, de mourir selon les règles de la science, en recourant aux secours de la médecine, que de guérir en dépit de la science et sans la consulter? Ne serait-il pas plus vaillant, de la part de la direction, de brûler, à l'exemple de la Vetlianka, la partition de « Boris » en donnant à l'auteur une indemnité correspondante?

« Mais ce n'est pas tout; la « clique » trouve des éditeurs! Ses opéras sont imprimés, ses symphonies idem, et ses romances idem, tandis que « Vakoula » et « Russie et Mongols », de M. Solowiew[2], restent en portefeuille...

« Et c'est ainsi que l'épidémie se propage! Comment l'arrêter?

« Tous les moyens sérieux et efficaces se distinguent toujours par une simplicité primitive. Et c'est justement par cette simplicité que se distinguent les moyens que je propose. En voici deux :

des ennemis de la musique russe et « Boris » a été mis hors du répertoire sans aucune raison valable, de même que la « Pskovitaine », la « Nuit de Mai » de Korsakow, le « Convive de pierre » de Dargomijsky, les « Machabées » de Rubinstein, « l'Opritchnik », « Vakoula », la « Pucelle d'Orléans » de Tschaïkowsky, les trois opéras de César Cui, etc. — (Note du traducteur.)

[1] Trois opéras de Tschaïkowsky, élève du Conservatoire. — (Note du traducteur.)

[2] Élève et professeur du Conservatoire. — (Note du traducteur.)

« Le premier : Donner un uniforme au Conservatoire. Il est vrai que Glinka, Dargomijsky et Sérow n'ont jamais eu aucune décoration ; mais de nos jours beaucoup de personnages qui font partie du Conservatoire sont ornés de rubans (les deux Rubinstein, MM. Davydow, Naprawnik, tous sont chevaliers d'ordres). Et c'est parfait. Dieu merci, nous ne nous avisons pas de nous en plaindre ! Alors pourquoi n'accorderait-on pas au Conservatoire un uniforme ? on pourrait en inventer un charmant. Sur le col montant, en velours bleu ou rouge, on pourrait broder en argent les cinq lignes de la portée, et sur ces lignes, en or, différents signes musicaux selon la hiérarchie : pour le directeur, les doubles dièzes et bémols ; pour les professeurs, les dièzes et les bémols simples ; pour les autres, seulement les cinq lignes dans leur pureté virginale.

« Le second moyen : Publier un décret par lequel il serait interdit de faire connaître au public, par la voie de l'impression et de l'exécution, d'autres œuvres que celles des compositeurs ayant droit à porter l'uniforme du Conservatoire. Bien entendu, il ne peut être défendu à aucun citoyen de faire des bottes. Mais ceux qui ont un brevet devraient seuls jouir du droit de les vendre.

« Ainsi donc, sauvez le métier, sauvez la corporation musicale de l'envahissement des intrigants qui surviennent, et sans empêcher personne de composer, proscrivez radicalement la propagation de la musique sans uniforme.

« Et comme cet uniforme simplifiera les choses ! Exemple : Quelqu'un vient chez un éditeur ou chez un chef d'orchestre avec ses compositions pour en demander la publication ou l'exécution. Il suffira à l'éditeur ou au chef d'orchestre d'un seul coup d'œil pour savoir ce qu'il doit faire. Si le visiteur ne porte pas l'uniforme on lui montrera poliment la porte ; s'il a l'uniforme, son œuvre recevra un accueil chaleureux. — Et n'y aura-t-il pas quelque chose de flatteur dans le murmure avec lequel la foule accueillera les vrais musiciens ? « Regarde !

regarde ! voilà un musicien ! Il a un simple bémol, c'est un professeur. — Ah ! ma chère ! regarde, je t'en prie, ce double dièze, — c'est le directeur en personne ! »

« Ainsi donc, en considérant sous toutes ses faces la question de mettre fin chez nous à la peste musicale, je terminerai comme j'ai commencé, en m'écriant du fond de mon cœur : « Donnez un uniforme au Conservatoire ! »

« L'un des plus désireux d'endosser cet uniforme. »

Comme échantillon de la polémique de César Cui, j'ai choisi deux exemples ; le premier, humoristique ; le second, sérieux et mordant. Le premier est dirigé contre M. Rostislaw (pseudonyme) et M. Rappaport. Rostislaw maniait assez bien la langue russe et se donnait des airs sérieux et érudits, grâce à Reicha, seul ouvrage théorique dont il eut connaissance. Au fond, c'était un pur dilettante qui composait d'interminables articles sur les opéras en reproduisant les librettos avec quelques amplifications. — Rappaport était d'une nullité absolue ; il n'était même pas fort sur l'orthographe ; ajoutons encore que ni l'un ni l'autre ne péchait par excès de bonne foi ; ainsi Rostislaw, un jour, publia bravement le compte rendu d'un concert qui n'avait pas eu lieu.

CONTE DE FÉES SUR ROSTISLAW ET RAPPAPORT [1]

(21 mai 1871. — N° 141 du *Journal de Saint-Pétersbourg* (russe).

« Fouillant un jour parmi les vieilles paperasses d'un bouquiniste, je fus frappé par un manuscrit intitulé : « *Rostislaw et Rappaport — conte de fées.* » L'aspect du manuscrit était

[1] « Les initiales des deux noms sont partout en petites lettres. Évidemment l'auteur de ce petit conte emploie ces mots comme des substantifs communs et non pas comme des noms propres. »

passablement vieux; le papier jauni, l'encre roussie, et l'écriture, lisible, grande et droite; en un mot, une écriture caractéristique comme celle de nos ancêtres. Je fis l'acquisition de ce manuscrit extraordinaire; je le parcourus avec le plus grand intérêt et maintenant je le publie sans y rien changer.

«Il était une fois deux époux qui vivaient ensemble pai-«siblement et tendrement; et il ne manquait à leur bonheur «que d'avoir des enfants. Cette privation les rendait tout «tristes. Ils buvaient toutes sortes d'eaux, allaient en pèleri-«nage, — rien n'y faisait. Cependant l'épouse finit par devenir «enceinte et mit au monde deux garçons jumeaux. Dans ce «temps-là les fées existaient encore; l'une de ces fées assistant «à la naissance des petits, voulut gracieusement contribuer «à les doter d'un brillant avenir.

«— Je veux, dit la mère, que mes enfants deviennent des «personnages, j'y tiens absolument; c'est la grande mode de «nos jours.

«— Très bien, répondit la fée, faisons-en des personnages, «seulement dans quel genre?

«En disant ceci, elle tâtait la tête de l'un des petits. (La «fée s'occupait quelque peu de phrénologie). Oho! fit-elle «joyeusement, celui-ci sera un gaillard! Il saura l'orthographe, «il sera capable de composer correctement des phrases tout «entières; bien vrai! C'est ainsi! Ne voulez-vous pas que «nous en fassions un guerrier? un grand et illustre guerrier?

«— Ah, mais non! s'écria la mère avec épouvante; je ne «veux pas qu'il devienne un guerrier; on pourrait me le tuer, «le blesser, l'estropier. Le pauvre petit ne pourrait pas tou-«jours dormir sur un lit de plumes; il lui arriverait sûrement «d'être affamé, mouillé, gelé. Je ne veux pas qu'il devienne «un guerrier. De plus la gloire militaire n'est pas solide; «voyez plutôt la colonne Vendôme...[1]

[1] «Il est évident que l'auteur du conte possédait le don de la prédiction en indiquant les événements contemporains, et pour ainsi dire — d'hier.»

«— Oui, certes, dit la fée, en réfléchissant, la colonne Vendôme... Eh bien, ne voulez-vous pas qu'il devienne un «savant? Comme cela, il ne sera pas estropié, et il pourra «toujours avoir un lit de plumes. Il sera célèbre, il écrira «cent trente-sept volumes in-quarto en langue grecque sur la «forme des sabots aux temps préhistoriques; M. O. Miller[1] «lui donnera son approbation, il sera peut-être même enterré «à l'abbaye de Westminster[2].

«— Non, non, fit la mère en agitant les bras, tous les «savants sont maigres, chauves et portent des lunettes; et «puis ils sentent le moisi. Je ne veux pas qu'il devienne un «savant.

«— Vous êtes une drôle de femme, dit la fée, d'un air de «remontrance; vous voulez en faire un personnage, et vous «ne voulez pas qu'il travaille de la tête, ni même des pieds ni «des mains.

«— Je suis une mère, et non une femme, répondit l'interlo«cutrice de la fée, presque avec indignation.

«— En ce cas, il n'y a rien à faire; il faudra bien qu'il «devienne un rostislaw.

«— Que signifie rostislaw? dit la mère étonnée.

«— Cela veut dire: critique musical.

«— C'est donc presque la même chose que d'être savant. «Il faut apprendre, travailler, lire, écouter la musique; cer«tainement la littérature musicale n'est pas volumineuse; mais «enfin il en existe une. Je vous dis qu'il deviendra maigre, «chauve, et qu'il portera des lunettes.

«— Allons, allons, quant à être maigre et chauve et quant «à porter des lunettes surtout, je n'en sais trop rien; mais «tout cela n'est pas indispensable. Tenez, il confectionnera «facilement ses articles en se servant de ce petit livre. — En «disant cela, la fée sortit de sa poche un tout petit livre

[1] Érudit russe visant à la popularité. — (Note du traducteur.)

[2] « Ceci est une allusion directe à Herschel. »

« broché en couleur. Sur la couverture on lisait : prix : « 5o kopecks; il y avait en dessous, deux doigts indicateurs, « et entre ces doigts : « propriété de Stellowski pour toutes « les planètes et comètes de tous les systèmes solaires [1].» « C'était un libretto.

« — Voilà, dit la fée; avec l'aide de ces petits livres il « viendra bien à bout de ses articles. Il copiera le texte en « ajoutant seulement aux noms des personnages, des phrases « dans le genre de celle-ci : « oubliant la modestie d'usage, « et d'une voix timide », ou bien : « en rejetant ses cheveux en « arrière », etc. Il décrira les décors (cela, il le fera bien lui- « même, car je vous ai déjà dit qu'il saura l'orthographe), il « décrira les costumes, surtout ceux des femmes (sous ce « dernier rapport, il sera connaisseur et amateur). Ensuite il « ajoutera quelques mots incompréhensibles pour faire parade « d'érudition, dans le genre de : trideste, entité, querstand, « zigomatique, etc., et il puisera ces mots dans le premier ma- « nuel venu. Voilà donc l'article tout fait, et votre fils devenu « un personnage au grand complet ; ce n'est pas plus difficile « que cela.

« — Pour être difficile, cela ne l'est pas, dit la mère en se « grattant la nuque, mais j'ai peur que tout le monde se moque « de lui, le pauvre petiot !

« — Ah ! ma pauvre petite mère, répliqua la fée, qu'on se « moque de lui tant qu'on voudra, pourvu que lui-même se « considère comme un grand personnage, et croie sérieuse- « ment qu'il est quelqu'un; c'est tout ce qu'il faut, et pour cela « il ne manquera pas d'aplomb.

« — Alors c'est bien, fit la mère ; mais que ferons-nous de « l'autre petit ?

« La fée lui tâta le crâne, soupira, hocha la tête d'un air

[1] Description d'un libretto de Stellowski, qui faisait parade d'une manière ridicule de ses droits de propriété pour tous pays. — (Note du traducteur.)

«piteux, et dit: pour celui-ci, il n'y a pas lieu de choisir une «carrière. Il sera un rappaport.

«— Et qu'est-ce que cela signifie? repartit la mère étonnée.

«— Cela veut dire qu'il sera critique musical.

«— Mais comment? demanda la mère, le petit rostislaw «devait savoir l'orthographe; et quant à celui-ci, rappaport, «voilà que vous hochez la tête.

«— Nous nous en passerons, de l'orthographe, répartit «vertement la fée; il écrira ses articles comme suit: il donnera «la nomenclature des morceaux exécutés, airs, duos, etc., «et après avoir écouté en tapinois les conversations dans «la salle, et attendu le verdict, il louera ce qui plaît au public «et blâmera ce qui lui déplaît. Et lorsque le public ne se pro- «noncera pas, voici un petit sac contenant des mots et des «dés. Il jettera les dés, il prendra le mot correspondant au dé «et l'écrira. Voici quels seront ces mots: caractéristique, «typique, esthétique, non esthétique, épisodique, identique, et «autres semblables. Pour les signes de la ponctuation, voici «un autre petit sac. (Dans ce petit sac, par un singulier hasard, «il n'y avait que des points, comme suit: — .....)[1]. Et pour «ce qui concerne l'orthographe, il y a des correcteurs.

«— Mais, — commença timidement la mère.

«— Assez, vous m'ennuyez, interrompit violemment la «fée, et elle disparut.

«— Et nos deux petits bonshommes vécurent, grandirent «et se fortifièrent de corps sinon d'esprit. Ils devinrent des «personnages, mettant à profit les dons de la fée. Ils consom- «maient beaucoup d'encre et noircissaient beaucoup de papier. «Enfin, ils moururent et les contemporains reconnaissants leur «firent de splendides funérailles. En avant on portait, en «guise de décorations, des monceaux entiers de leurs articles. «Mais quand on ensevelit leurs dépouilles mortelles, un

[1] Signe de ponctuation que Rappaport employait continuellement avec le plus absolu mal à propos. — (Note du traducteur.)

«miracle inouï s'opéra ; tout ce qui avait été imprimé par «eux, disparut tout à coup, il ne resta que du papier blanc.»

C'est par de semblables boutades que César Cui répondait à des adversaires du calibre de Rostislaw et de Rappaport, si peu dignes de lui ! mais il avait souvent une polémique bien plus sérieuse à soutenir contre M. Laroche et surtout contre Sérow. Il dirigea contre ce dernier beaucoup d'articles dont nous ne citerons que celui publié le 30 mars 1867 dans le n° 87 du «Journal de Saint-Pétersbourg» (russe), immédiatement après l'apparition du premier numéro du journal de Sérow : «Musique et Théâtre».

«Le premier numéro de «Musique et Théâtre», gazette critique spéciale de M. Sérow, vient de paraître. Pour celui qui connaît la carrière publique de M. Sérow comme compositeur publiciste, et même comme simple citoyen, un seul numéro suffira pour reconnaître qu'il est resté conséquent avec lui-même et pour que le but, l'intention et les moyens d'action de cette gazette se manifestent clairement. Une phrase très heureuse de M. Stchédrine[1] au sujet des articles musicaux de M. Sérow dans l'«Époque» pourrait admirablement servir d'épigraphe à cette gazette. Il s'exprime ainsi : «Ce sont des articles de musique *sur M. Sérow.*» Et en effet, à chaque ligne de la gazette nouvellement éclose, on trouve des allusions directes ou indirectes aux différentes aptitudes de M. Sérow et la musique n'y figure que comme prétexte. Évidemment le but de la gazette est la glorification la plus grande possible des œuvres musicales de M. Sérow, glorification qui peut s'accomplir de deux manières : la première, par les louanges *directes.* — Ce moyen a été employé par M. Sérow dans l'avant-propos du texte de «Judith» et surtout dans celui de «Rognéda» et dans de telles proportions, qu'il souleva le blâme général, un pareil trait de suffisance

[1] Le plus remarquable des satyriques russes contemporains. — (Note du traducteur.)

n'étant nullement dans nos mœurs (M. Rostislaw seul y reconnut «un orgueil titanesque»). De nos jours ce moyen de réclame est impopulaire et ne mène à rien. — Il fallut recourir au second, aux louanges *indirectes*, en réduisant à néant tout ce qui pouvait jeter l'ombre la plus légère sur l'œuvre célébrée.

«De tous les critiques, j'ai seul pris la liberté de mettre en regard les défauts et les qualités de «Judith» et de «Rognéda» et d'assigner une place convenable aux facultés créatrices de leur auteur. En conséquence, il paraît qu'il faut m'anéantir; et effectivement dans les seize pages du premier numéro de «Musique et Théâtre» il n'est question que des «Viédomosti»[1] et de mes articles, parfois aussi de Mr V. S. qui a rendu compte des représentations de «Rousslane», à Prague. De plus, comme il existe chez nous un groupe de jeunes compositeurs bien doués (MM. Balakirew, Korsakow, Moussorgsky), dont la carrière, à en juger par leurs grandes facultés et les œuvres des deux premiers, promet d'être plus féconde que la carrière de M. Sérow, voilà les hostilités ouvertes, bien qu'assez sourdement, contre MM. Balakirew et Moussorgsky, — le tour de M. Korsakow viendra plus tard. Quant à «Rousslane», œuvre colossale en comparaison de laquelle les opéras de M. Sérow semblent médiocres, ne pouvant venir à bout de l'anéantir, il faut évidemment se contenter de la déprécier autant que possible. Et voilà que le premier numéro de la nouvelle gazette commence une longue série d'articles contre «Rousslane».

Voyons maintenant les moyens employés par M. Sérow pour réduire à néant ses adversaires.

Le premier est l'usage illimité de mots injurieux. Exemple: «Cet écrivassier sans vergogne fait de la réclame hardiment «et effrontément; il étale pour la galerie les opinions et les «convictions de la nature la plus sauvage et la plus absurde,

[1] «*Journal de Pétersbourg*» *(russe)*, auquel collaborait César Cui.

« surpassant en extravagance les culbutes des clowns et des « danseurs de corde. » (Remarquons que ceci commence à la première colonne de la première page.) Plus loin : « C'est une « logique qui convient seulement aux habitants d'une maison « de fous », etc. — Voici le second moyen : M. Sérow attribue à ses adversaires des phrases absurdes composées à dessein par lui-même et tombe dessus à bras raccourci. Exemple : « Je trouve que la musique de Schumann est une harmonie « exemplaire. » Cette phrase n'a aucun sens ; l'idée de l'harmonie et celle de la musique y sont complètement confondues, mais étant placée entre des guillemets et citée comme un échantillon de raisonnement absurde, elle provoque la gaîté du lecteur qui reste émerveillé de la stupidité de l'adversaire de M. Sérow, adversaire inventé par lui-même.

« Troisième moyen: Chaque témoignage d'approbation est considéré par M. Sérow comme un service d'ami, et chaque témoignage de désapprobation comme un acte d'hostilité personnelle (les exemples sont innombrables). Dans tout ceci nous constatons beaucoup de psychologie, mais point de vérité ni de preuves.

« Ces trois moyens, en dépit de leur extrême simplicité, ne sont pas sans influence sur certains groupes de lecteurs. L'emploi d'armes semblables me répugne, et plutôt que d'en faire usage, je laisserai toujours l'avantage à M. Sérow.

« J'en reviens à quelques passages intéressants du premier numéro de « Musique et Théâtre », pour donner une caractéristique plus définie et plus complète de cette gazette.

« Prenons l'esquisse suivante de l'artiste :

« L'artiste est un être très ardent, très impressionnable; il « se laisse facilement entraîner ; quelquefois même il peut lui « arriver de se contredire sous l'influence d'une disposition « passagère; ses convictions changent presque continuelle- « ment dans les détails, parce qu'il s'instruit et se développe « continuellement ; enfin l'artiste est par excellence enclin aux « sympathies et aux antipathies personnelles. »

«Cette esquisse fait penser aux passages contradictoires du premier numéro de la gazette de M. Sérow. A la quatrième page il est dit que la polémique de M. Sérow «ne sera pas «une querelle hargneuse» et que «ses exposés seront tou-«jours absolument calmes»; le lecteur se souvient probablement des violentes expressions qu'on trouve dès la première page. A la troisième page il est dit en toutes lettres que je désire en finir avec Mozart et Rossini et leurs opéras célèbres dans le monde entier; et cependant à la huitième page nous trouvons la déclaration suivante de M. Sérow au sujet des opéras de Mozart: «Ces opéras ne semblent-ils pas actuelle-«ment vieillis et surannés? (La musique vieillit plus vite que «la littérature.[1]) Pourrions-nous aujourd'hui nous contenter de «semblables librettos? La facture de ces airs et de ces «ensembles, écrits dans la forme de la sonate ou du quartette, «ne nous semble-t-elle pas un peu mièvre? Ces mélodies «courtes et scrupuleusement correctes, cette *menuetomanie*, «ces harmonies monotones et maigres, cette instrumentation «pauvre, cette absence de couleur locale, peuvent-elles nous «contenter?» A la neuvième page il est dit que Rossini a contribué au développement des masses chorales et orchestrales et qu'il était très fort aussi dans la virtuosité brillante des airs et des duos à colorature, mais rien de plus.

«Le lecteur reconnaîtra ici de véritables calques de mes articles, surtout en ce qui concerne Mozart dans le numéro 45 du «Journal de Saint-Pétersbourg»; mais il faut remarquer que si M. Sérow appelle les choses par leur nom, la même franchise chez les autres sera qualifiée par lui de «réclame effrontée». Quand on est doué d'une nature artistique «dont les convic-«tions changent continuellement», il ne convient pas de

[1] «Ceci n'est pas exact; la musique a vieilli vite, parce qu'elle s'est développée vite; mais lorsqu'elle aura atteint un certain degré de développement, comme par exemple dans un grand nombre des dernières œuvres de Beethoven, elle peut renfermer en elle les éléments d'une beauté impérissable.»

prendre la plume sous peine de faire sourire les hommes compétents et d'induire en erreur les ignorants.

«Dans le premier numéro nous trouvons de considérables bévues, provenant sans doute de la distraction du prote et de l'ignorance du correcteur. Par exemple ceci, dans le chœur des Derviches («Ruines d'Athènes»): «Beethoven voulait «représenter le coloris oriental sous son aspect «grotesque» (grotesque! — ce chœur splendide! cette œuvre forte et sérieuse!)

De même ceci: «Mendelssohn, dans ses Elfes du «Songe «d'une nuit d'été», a exploité l'élément oriental, indiqué par «Weber». L'Orient et Mendelssohn! la simple juxtaposition de ces deux noms fait sourire.

«M. Sérow s'indigne fort de ce que les réclames «ridicules» en faveur de M. Balakirew deviennent une «scie» pour les lecteurs du «Journal de Saint-Pétersbourg» russe. Il est infiniment regrettable que M. Sérow ne soit pas un excellent chef d'orchestre; qu'il ne dirige pas les concerts de l'École gratuite, toujours remarquables par le choix de leurs programmes; qu'il n'ait pas écrit quelques superbes ouvertures; qu'il n'ait pas monté «Rousslane» à Prague avec succès et, mieux encore, en évitant les coupures pratiquées à Saint-Pétersbourg; il est infiniment regrettable, enfin, que M. Sérow n'ait pas composé ce recueil sans pareil de «chants russes», qui servira de modèle aux plus lointaines générations de l'avenir. C'est pour M. Sérow alors et non pour M. Balakirew que les «réclames ridicules seraient devenues une scie».

«M. Sérow prédit volontiers l'avenir. En ce moment Wagner écrit un opéra comique: «Les maîtres chanteurs de Nuremberg». Selon M. Sérow, l'apparition de cet opéra, qui n'est pas encore achevé, va créer une ère nouvelle. «Ici tout «est praticable, dit-il, tout est vital, et l'influence de cette «œuvre sur le public sera d'une force irrésistible.» M. Sérow prédit aussi que l'opéra reviendra à la mélodie simple, populaire, accessible à tout le monde. Et cela «sans le moindre

doute». Il oublie qu'en 1865, à propos de «Rognéda», il appelait le feu du ciel sur le public qui cherche dans l'opéra des motifs faciles à retenir. La concurrence avec Mesdemoiselles Lenormand et autres prophétesses de notre siècle ne convient guère, me semble-t-il à l'honorable critique, car si ses prédictions ne se réalisent pas, il s'expose à être couvert de ridicule.

«M. Sérow aime à se battre contre les moulins à vent, et écrit: «M. A. Balakirew est un excellent musicien, mais ses «ouvertures pour orchestre prouvent qu'il n'est pas encore «devenu un Glinka», et plus loin: «et où sont ces qualités «de chef d'orchestre qui le mettent au rang de Berlioz et de «Wagner?»

«Mais personne n'a jamais comparé M. Balakirew avec Glinka, Berlioz et Wagner! Des comparaisons semblables sont impossibles, et ne peuvent exister que dans l'imagination artistique de M. Sérow. Glinka, malheureusement, a déjà terminé sa carrière de compositeur, et M. Balakirew l'a seulement commencée depuis peu; nous n'avons jamais entendu un orchestre dirigé par Berlioz et là-dessus nous ne pouvons pas nous fier exclusivement à l'opinion de nos vieux mélomanes. On ne peut comparer Balakirew avec Wagner; les forces orchestrales employées par eux et le caractère des œuvres qu'ils ont interprétées sont si différents que ce parallèle est très difficile à établir.

«M. Sérow est d'avis qu'il faut exiger avant tout chez un critique des démonstrations fondées sur des données historiques. Si par ces mots il entend qu'il faut donner l'appréciation d'une œuvre non seulement au point de vue contemporain, mais encore au point de vue de l'époque de sa création et des idées artistiques de cette époque, alors il a parfaitement raison, mais il ne nous apprendra rien de nouveau. «Joseph» de Méhul, le «Requiem», «Don Juan», de Mozart, sont des œuvres musicales bien importantes précisément sous ce rapport. Mais M. Sérow ne l'entend pas ainsi, autrement il

n'aurait pas dit: «C'est une grande erreur «d'écouter Gluck aujourd'hui avec notre oreille actuelle, et de «le juger d'après nos idées actuelles.»

«M. Sérow voudrait probablement que l'auditeur pût changer non seulement sa personnalité, son éducation, sa nationalité, mais même ses oreilles, afin de s'arracher au présent, de s'abreuver des vers de Soumarokow, des récits de Marlinski, et d'oublier Pouschkine et Tourguéniew[1].

«En développant l'idée de M. Sérow on arrive à la conclusion que le mieux serait d'entendre la musique par les oreilles du compositeur lui-même; alors, en effet, toute musique serait incomparable. Malheureusement cette idée, incontestablement excellente, est difficile à réaliser; à moins que M. Sérow ne joigne à sa gazette une fabrique d'oreilles musico-historiques; on pourrait alors s'en aller tranquillement au spectacle avec une provision d'oreilles dans sa poche, et on écouterait avec le même plaisir et la même délectation le «Calife de Bagdad», «Tancrède» et «Euryanthe».

«Que dire encore de la nouvelle gazette? Que sa rédaction ne possède qu'un seul collaborateur, lequel collaborateur unique est le rédacteur lui-même; qu'avec le temps probablement, il y en aura d'autres (mais je ne prendrai pas la peine de vérifier les pseudonymes); que le style de M. Sérow est coulant et agréable; qu'il sait utiliser à propos les traits d'esprit et les citer en langue russe, française, allemande et même latine; que sa causerie musicale se lit facilement et non sans un doux émoi dans les passages virulents surtout; que ses annonces au sujet de son journal se réaliseront probablement, c'est-à-dire que les deux feuilles délatrices actuelles s'augmenteront d'une troisième, et qu'une troisième rédaction délatrice s'adjoindra aux deux rédactions existantes[2].

[1] Soumarokow et Marlinski sont des écrivains surannés, vieillis, démodés, tandis que Pouschkine et Tourguéniew conservent toute la sève de l'art actuel. — (Note du traducteur.)

[2] Il s'agit de deux petites gazettes, le «Feuillet» et la «Gazette de

« L'apparition de ce journal m'a rempli d'orgueil. Il a donné à mes «notes musicales» une importance que je n'aurais jamais osé leur attribuer. Aurait-on jamais cru qu'un nouveau journal tout entier serait fondé à cause de mes feuilletons? Je me délecte dans l'idée qu'ils sont scrupuleusement étudiés par l'auteur de la romance: «Le petit rossignol voltigeait» (cette romance est de M. Sérow [1]), que le rédacteur A. Sérow se réunit au collaborateur A. Sérow et à l'éditrice, Madame V. Sérow pour leur faire la guerre, et qu'il s'est formé contre moi un triumvirat en deux personnes. Mais ma gloire est un peu ternie par cette circonstance fâcheuse que dans le nombre de mes ennemis il se trouve une représentante du beau sexe.

«La gazette «Musique et Théâtre» constitue un fait dans notre monde musical, et j'ai trouvé de mon devoir de faire connaître ce fait à mes lecteurs: mais ils peuvent être tranquilles; je ne les occuperai pas souvent de la gazette de M. Sérow, au détriment d'événements plus sérieux et plus intéressants. Cette soi-disant polémique ne discontinuera probablement pas de sitôt dans la nouvelle publication (M. Sérow nous l'a promis, et il est infiniment plus facile de remplir la gazette d'incartades semblables à celles que nous avons citées plus haut que de choses sérieuses), mais la nature de cette polémique et les moyens qu'elle emploie sont d'un caractère tel qu'il ne peut me convenir d'y répondre. J'ai envers mes lecteurs des obligations trop sérieuses pour retomber continuellement dans des redites sur le thème traité aujourd'hui; et quant à l'élaboration rationnelle et conséquente des questions musicales, il est évident qu'il ne faut pas s'attendre à en trouver souvent dans «Musique et Théâtre.»

Cet article de César Cui produisit un effet foudroyant. La

Pétersbourg», remplies de cancans, de médisances, etc. — (Note du traducteur.)

[1] On pourrait recommander cette romance à l'attention du public, comme le précurseur des futurs opéras mélodico-populaires de M. Sérow.

gazette de Sérow traîna péniblement son existence. Les numéros parurent de plus en plus irrégulièrement, et toujours plus espacés l'un de l'autre ; et elle finit au 17e numéro au lieu d'accomplir la série des 24 annoncés aux lecteurs.

Pour finir, citons encore quelques boutades amusantes ayant trait à l'Opéra italien, et qui feront connaître les armes dont se servait César Cui pour en diminuer le prestige dans l'esprit du public de Pétersbourg. César Cui ne laissait passer aucune occasion de ridiculiser les mauvais chanteurs italiens et il atteignit son but. Bientôt ces demi-dieux italiens furent culbutés de leur piédestal et redevinrent des chanteurs ordinaires de plus ou moins de talent.

1867. N° 327 du « Journal de Saint-Pétersbourg » (russe) :

« Il est curieux de remarquer à quel point les habitués de l'Opéra italien sont indifférents à la musique et ne s'intéressent qu'à l'exécution. Pendant les entr'actes on n'entend pas un seul jugement porté sur l'Opéra, mais de chaudes discussions sur les chanteurs. Sous ce rapport, la musique a été bien distancée par la littérature ; je ne pense pas que le public se fût jamais porté en foule à une séance où Talma ou Garrick auraient déclamé b, a, — ba ; b, é, — bé ; ou débité pour la millième fois la touchante histoire de Geneviève de Brabant, et pourtant c'est ce qui arrive pour l'Opéra italien, ce syllabaire musical, cette confiture à la mélasse !

« Le Grand-Théâtre [1] m'a toujours fait l'effet d'un orgue de Barbarie colossal ou d'une gigantesque boîte à musique avec un répertoire constant de quinze à vingt rouleaux ; on les remonte chaque automne et chaque hiver ils répètent le même programme immuable. Parfois, un ou plusieurs de ces tuyaux d'orgue se détériorent et commencent à écorcher l'oreille

[1] C'est au Grand-Théâtre qu'avaient lieu les représentations de l'opéra Italien. — (Note du traducteur.)

sans miséricorde; alors on les raccommode ou on les remplace par de nouveaux tuyaux; parfois on fait venir d'Europe un tuyau défectueux mais célèbre, et le répertoire ne change pas. Nous tournons la manivelle de cet orgue de Barbarie, non par misère, mais par ostentation, et nous le payons un prix fou, non par bonté de cœur, mais toujours par ostentation. Lorsqu'en hiver par un froid à faire casser les pierres, un pauvre aveugle tire de son orgue des sons discordants (discordants faute de moyens pour le réparer), nous lui jetons au plus vite un sou et nous sauvons nos oreilles de cette cacophonie qui les offense. Mais quand il s'agit de l'orgue de Barbarie de la mode et de l'ostentation, nous accourons en foule, nous supplions qu'on prenne nos roubles, et c'est avec un courage et une patience stupides, le sourire aux lèvres et le visage radieux que nous écoutons son insipide répertoire et ses tuyaux détériorés. »

1870. N° 285 du « Journal de Saint-Pétersbourg » (russe):

« C'est mercredi de la semaine passée que l'Opéra italien a repris ses jours fixes. Ces jours-là, les hôtes *ordinaires* remplissent la salle du Grand-Théâtre, ils occupent leurs fauteuils *ordinaires*, applaudissent les passages *ordinaires*, bissent les morceaux favoris *ordinaires*, jugent avec hésitation les débutants, si la presse, surtout la presse étrangère, ne leur a pas fourni une opinion toute faite, et après avoir assisté à l'opéra avec dignité et patience, ils disparaissent vite avant la fin, après certains morceaux consacrés, tels que le miserere du « Trovatore », le quatuor de « Rigoletto », etc. Quand je vais à l'Opéra italien, j'en sors toujours attendri. La vue de MM. les abonnés me touche profondément. Je vois en eux le récipient de grandes vertus civiques dignes de la Rome antique. Quelle constance, quelle patience, quelle fermeté de conviction, quel respect des coutumes, quel contentement du présent, quelle absence complète d'ambition du progrès,

d'esprit d'analyse, de scepticisme !... A l'aurore de la vie, parmi les roses de l'amour, ils écoutent le « Trovatore ». Dans l'âge mûr, au milieu des soucis de famille et des tracas bureaucratiques, ils écoutent encore le « Trovatore ». Au déclin de leurs jours, les cheveux poudrés de la neige des ans, ils écoutent toujours le « Trovatore » ! L'aspect des sénateurs romains succombant, calmes et impassibles dans leurs sièges curules sous les coups des Gaulois sanguinaires, me paraît moins grandiose que l'aspect de ces vénérables abonnés écoutant le « Trovatore » dans leurs fauteuils pendant des années innombrables.

« Si un beau jour je deviens un haut fonctionnaire dans une administration quelconque, je jugerai des capacités de mes employés, non par leur livret de service, mais par leur abonnement plus ou moins ancien au Théâtre italien, car celui qui a pu résister à plusieurs années d'abonnement au Théâtre italien résistera indubitablement à toutes les corvées et fatigues bureaucratiques imaginables. »

1880. N° 292 du « Golos » :

« Madame Prandi, mezzo soprano, appartient à cette classe de cantatrices dont on pourrait lire la caractéristique dans le premier passeport venu. — En effet, elle a une voix — ordinaire ; une technique — ordinaire ; un sentiment — ordinaire ; les signes particuliers n'existent pas ; elle a passé inaperçue.

« ...Madame Romaldi, soprano, est, en revanche, une cantatrice à « signes particuliers ». Sa petite voix est enfantine ; son exécution est enfantine ; elle appartient à la catégorie des cantatrices démonstratives. En effet, elle explique par ses gestes les figures musicales qu'elle exécute. Quand elle chante un trille, ses lèvres et ses paupières se mettent immédiatement à battre un trille aussi. Quand elle fait un « Vorschlag », elle dessine du doigt en l'air un double craquelin.

Quand elle lance une note haute, elle jette vivement, en même temps, la tête de côté... »

C'est ainsi que César Cui attaqua les Italiens une fois par semaine régulièrement pendant des années entières ; et grâce à sa persévérance et à son talent mordant il finit par ébranler le crédit du fétiche, si profondément enraciné qu'il fût dans le cœur des dilettanti italianomanes.

CÉSAR CUI COMPOSITEUR

Dès son enfance César Cui avait du goût et montrait des dispositions pour la musique; à cinq ans déjà, en écoutant les marches militaires des troupes qui passaient devant la maison de ses parents, il tâchait de reproduire la mélodie qu'il entendait sur le piano avec un doigt, et il y parvenait souvent. A dix ans il commença ses leçons de piano chez sa sœur et chez MM. Hermann et Dio, qui tous trois n'étaient pas de force à développer le côté technique de l'exécution. Le dernier toutefois était un homme de goût, bon violoniste, et en jouant des duos avec son élève, il contribua à développer en lui le sens musical. Il n'est pas étonnant que sous la direction insuffisante des maîtres médiocres d'une ville de province, César Cui ne devint jamais pianiste. Son jeu est plein de goût, de souplesse; il a un toucher charmant, mais il n'a pas de mécanisme; il est vrai que jamais il n'en a pris le moindre souci. En revanche, il accompagne ses romances avec un fini irréprochable. Il ne joue rien par cœur, pas même la plus minuscule de ses compositions. Il ne déchiffre à livre ouvert que médiocrement, et en général, sous tous les rapports, sa technique est au-dessous de son talent.

J'insère ici un petit fait relatif à cette époque et qui prouve tout son amour pour la musique. Il admirait fanatiquement, comme il l'admire encore aujourd'hui, la musique de Chopin, dont il ne connaissait guère alors que les mazurkas. Ses

parents n'avaient pas les moyens de lui acheter les exemplaires imprimés; il les transcrivit toutes sur du papier ordinaire, qu'il commença par régler lui-même.

Sa première composition date de 1849. Il avait alors quatorze ans. Il l'écrivit sous la pénible impression de la mort d'un de ses maîtres, professeur au gymnase, qui habitait la même maison que ses parents. Cette composition était une sorte de mazurka, en sol mineur, qui, de même qu'une foule de compositions de son adolescence, n'a pas été imprimée.

Stanislas Moniuszko, un admirable musicien, excellent pianiste et compositeur de talent, polonais[1], habitait alors Wilna. C'était l'artiste le plus distingué et le plus considéré de cette ville. Dio, le maître de César Cui, frappé des dispositions musicales de son jeune élève, fit voir à Moniuszko ses premiers essais de composition. Moniuszko y trouva un talent si évident qu'il offrit de s'occuper sans rétribution du jeune homme; il faut remarquer que la famille de Moniuszko était nombreuse et qu'il ne la soutenait que par son travail. César Cui ne peut parler sans une reconnaissance émue de ce trait d'une générosité rare. Ces leçons lui furent très utiles. Il étudia, sous la direction de son maître éminent, l'harmonie et le contrepoint jusqu'au canon inclusivement. Outre cela, César Cui devait préparer pour chaque leçon une petite composition, soit romance, soit pièce de piano, que Moniuszko analysait avec beaucoup de soin. Ces études pratiques firent le plus grand bien au jeune homme. Malheureusement elles ne furent pas de longue durée et ne continuèrent que pendant six mois, après lesquels César Cui partit pour Pétersbourg.

Pendant les quatre années de son séjour à l'École du génie il dut négliger entièrement la musique; c'est à peine si le

[1] Auteur de beaucoup d'opéras, entre autres la « Halka », de nombreuses romances, de musique religieuse (quatre litanies de la sainte Vierge miraculeuse d'Ostra-Brama), de pièces de piano (polonaises, valses), etc.

dimanche, jour de congé, il jouait un peu de piano et composait parfois chez son frère. Mais pendant ce temps il fréquenta beaucoup l'Opéra italien, qui était dans toute sa splendeur (Lablache, Ronconi, Tamberlick, Mario, Calzolari, Grisi, Viardot, etc.). L'exécution admirable de ces artistes hors ligne ne fut pas sans influence sur sa manière de traiter les voix. Il chantonne lui-même volontiers, et quoique sans un vestige de voix, une vraie voix de compositeur, il exécute sa musique avec une expression qu'il est impossible d'entendre sans être fortement impressionné.

Mais, dès 1855, promu au grade d'officier, demeurant chez lui et non dans l'établissement de l'école, plus libre de disposer de son temps, il s'adonna avec ardeur à la composition. Sa connaissance avec Balakirew et la formation du groupe qui constitua la « nouvelle école russe » datent de cette époque. En effet, c'est en 1856 que Balakirew[1], jeune musicien admirablement doué, beau virtuose, lecteur incomparable *à prima vista,* connaissant bien les classiques, arriva à Pétersbourg. Il rencontra César Cui par hasard dans une des soirées de quatuor de Vitzthum.

Il leur suffit d'échanger quelques idées pour se lier d'une inaltérable amitié, basée sur le même ardent amour de l'art et sur une estime réciproque. Pendant plusieurs années ils passèrent, tous les jours, plusieurs heures ensemble à déchiffrer et à discuter la musique lue. C'est ainsi que toute la musique ancienne et moderne de tous les pays passa successivement sous leurs yeux. Cette connaissance raisonnée et pratique des œuvres les plus diverses constitua une base solide pour les études critiques de César Cui. Peu de temps après, ce duo devint un groupe par l'adjonction de Borodine, Moussorgsky et Rimsky-Korsakow.

Balakirew prit une grande influence sur ses jeunes compagnons par le fait qu'il les dépassait tous par son savoir et

[1] Actuellement chef des chantres de la chapelle Impériale.

ses facultés techniques; mais cette influence n'alla pas jusqu'à les priver de leur personnalité. Au contraire, chacun d'eux la conserva vigoureuse, originale et distincte, comme il en est peu d'exemples.

Balakirew et César Cui sont les vrais chefs de la « nouvelle école russe ». Balakirew, par son influence et par ses qualités de chef d'orchestre; César Cui, par ses études critiques, qui ont mis en évidence et les principes de l'école et le talent distinctif de ses membres.

En comparaison de la plupart des compositeurs de l'Europe occidentale, César Cui n'a pas écrit beaucoup, mais ce qu'il a fait dans les différentes branches de la critique, du génie et de la composition, aurait pu fournir de la matière à trois existences bien remplies; on ne peut qu'admirer avec étonnement la facilité et la persévérance de son travail et ses facultés tout à fait hors ligne.

Il a écrit de la musique instrumentale et de la musique vocale.

Voici l'énumération de ses œuvres parues jusqu'à ce jour:

Musique instrumentale pour orchestre: deux Scherzos — une Tarentelle — Marche solennelle — Suite miniature (six morceaux tirés des « douze Miniatures » pour piano) — et Suite (quatre morceaux).

Pour divers instruments: a) pour violon: Suite concertante — deux Morceaux (ces deux œuvres avec accompagnement d'orchestre ou de piano) — Petite Suite pour violon et piano — douze Miniatures (arrangement des Miniatures pour piano, fait par l'auteur);

b) pour violoncelle: deux Morceaux avec accompagnement d'orchestre ou de piano;

c) pour piano: trois Morceaux — Suite — douze Miniatures — quatre Morceaux — deux Bluettes — deux Polonaises — trois Valses — trois Impromptus — à Argenteau (9 morceaux) — six Miniatures — « Paraphrases » avec collaboration de Borodine, Korsakow et Liadow.

Musique vocale: a) chœurs: trois chœurs avec accompagnement d'orchestre — sept chœurs à Capella — Ave Maria pour solo et chœur — Cantique pour voix d'enfants.

b) 98 romances: dix-neuf sur paroles françaises — sept sur paroles polonaises de Mickiewicz — trois sur paroles allemandes — une sur paroles italiennes. Parmi ces romances il y a cinq duos.

c) Quatre opéras: « Le Prisonnier du Caucase » — « Le Fils du Mandarin » — « William Ratcliff » — et « Angelo ». (Outre cela, un acte de « Mlada », resté en manuscrit.)

Avant de donner l'analyse détaillée de ces œuvres, je tâcherai de faire la caractéristique générale du talent de compositeur de César Cui.

Avant tout, César Cui est mélodiste, c'est-à-dire plein d'idées musicales. Il est à remarquer que les plus grands compositeurs tels que Beethoven, Chopin, Glinka, Schubert, Schumann, étaient mélodistes. Mais on pourrait croire que la source mélodique commence à s'épuiser, à en juger par la musique des compositeurs actuels, surtout des Allemands même les plus renommés, tels que Wagner, Brahms, Raff. César Cui possède ce don divin qui devient de plus en plus rare. Alors que les autres compositeurs se donnent beaucoup de peine pour faire ressortir une maigre idée en la torturant de toutes les façons, lui, il jette à pleines mains ses pensées musicales avec l'insouciance d'un grand seigneur et la conscience de sa richesse inépuisable. Mais il y a mélodie et mélodie; dans la plupart des opéras italiens elles sont d'une banalité telle qu'on serait tenté de prendre ce style en horreur.

Telles ne sont pas les mélodies de César Cui; se rapprochant des italiennes par la richesse de leur cantilène, elles sont pleines de distinction, et d'originalité. Comme ses confrères, les compositeurs de la « nouvelle école russe », il déteste le trivial. Les idées musicales de César Cui sont remarquables par leur variété: tantôt il est brillant, vif, gai, spirituel, d'une verve toute française, tantôt il a de la largeur,

de la force, de l'énergie et une vigueur qui va jusqu'à la rudesse; mais le caractère distinctif de sa musique est une douceur caressante, une tendresse, un charme infinis, et en même temps, un sentiment très intense.

Dans l'expression de l'amour, de la douleur et du désespoir, il n'a été surpassé par personne.

César Cui est un admirable harmoniste. Souvent neuf et original, d'un goût aussi irréprochable que fin, et même raffiné, il sait approprier à ses idées musicales les harmonies qui en rehaussent le caractère et le coloris, et font ressortir davantage, tantôt leur douce tendresse, tantôt leur âpre énergie. Les puristes du conservatoire trouveront bien dans son harmonisation quelques hardiesses qu'ils ne manqueront pas de qualifier d'incorrections; mais, se souciant peu des règles scholastiques, César Cui n'a suivi que celles de son goût, et sa musique s'en est très bien trouvée. Les surcharges et les abus harmoniques ne se rencontrent chez lui que bien rarement.

César Cui manie bien le contrepoint, mais il en fait un usage assez restreint; quand il écrit de la musique pour plusieurs parties, les duos surtout lui réusissent admirablement. Chacune des deux parties a une idée musicale indépendante, et les voix, dans leur enchevêtrement, produisent de très beaux effets. Dans ses chœurs, la conduite des voix n'est pas classique; tantôt le nombre des parties augmente, tantôt il diminue, mais leur sonorité est toujours excellente.

Il possède une éblouissante richesse de rhythmes; il les varie à l'infini, et en faisant passer une même idée par le moule rhythmique, il la présente sous différents aspects, en multiplie les effets et en complète le développement.

De même que le contrepoint, il manie bien la forme. Ses morceaux de musique instrumentale sont bien construits, leurs diverses parties bien proportionnées, les idées largement développées; toutefois là n'est pas son fort, et dans la forme de sa musique instrumentale on ne trouvera rien de nouveau.

Mais dans la musique vocale il a beaucoup élargi les limites des formes usitées (il en sera question plus longuement au sujet de ses romances et de ses opéras).

L'instrumentation est le côté le moins parfait de ses capacités créatrices. Son orchestre sonne mieux que celui de Schumann ou de Dargomijsky, mais il est loin d'approcher du brio et du coloris incomparable de nos jeunes maîtres français contemporains, ou bien de Tschaïkowsky, de Korsakow, sans parler de Berlioz, qui, jusqu'à présent, n'a pas eu d'égal.

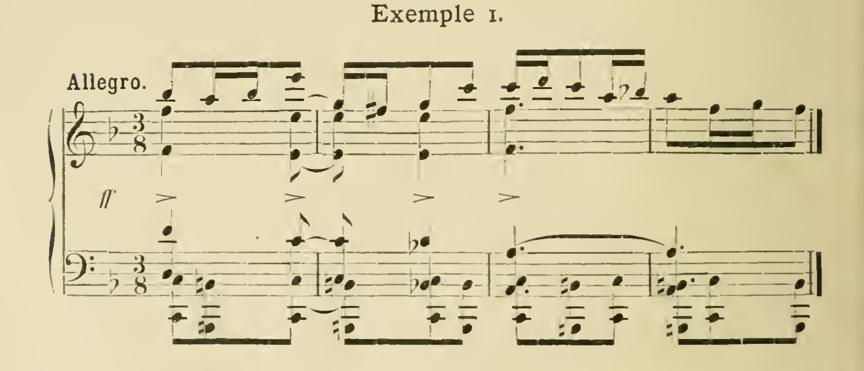
La musique de César Cui a un cachet bien personnel dans son ensemble et dans ses détails ; mais s'il fallait trouver une similitude entre sa musique et celles des autres maîtres, c'est avec celle de Chopin et celle de Schumann qu'elle offrirait quelque analogie.

MUSIQUE INSTRUMENTALE

1. Musique pour orchestre.

Scherzos. — César Cui a écrit deux scherzos; tous les deux sont des œuvres de sa jeunesse; le premier, op. 1, est écrit sur les notes *b, a, b, e, g*[1], qui se trouvent dans le nom de famille de sa femme (*Bamberg*) et sur les initiales de l'auteur C. C[2]. Comme on le voit cette idée est empruntée à Schumann dont César Cui est grand admirateur. Sur ce thème obligé César Cui a construit une pièce charmante, pleine de verve, de vie et de gaîté. Les notes consécutives du thème forment tout d'abord la basse dans l'introduction; puis l'allegro débute par le même thème, énergiquement rhythmé qui revient ensuite avec diverses variantes. Toute la première partie du Scherzo est construite sur la même phrase; mais grâce au rhythme vif et piquant, aux modulations fines et inattendues, aux traits de contrepoint ingénieux, il n'y a ni longueur ni

Exemple 1.



[1] Si bémol, la, si bémol, mi, sol.

[2] Do, do.

monotonie. Il faut encore mentionner dans cette première partie un superbe crescendo qui mène à la reprise du thème avec un vigoureux contrepoint rhythmé en syncopes (Ex. 1). Le trio est construit sur les notes immuables de la basse, C. C. Il débute par des accords en rhythme binaire, alternés avec des phrases mélodiques en rhythme ternaire; le sens des accords est expliqué et complété par un charmant contrepoint, délicat dans les registres élevés et massif dans les basses. D'originales modulations, la bémol majeur et la mineur sur la même basse fondamentale — *do,* ajoutent encore au charme du trio. Dans la coda enfin les deux thèmes se réunissent et mènent au retour de l'introduction qui termine délicieusement cette œuvre pleine de jeunesse.

Le deuxième scherzo est intitulé: «Scherzo à la Schumann», op. 2. Ce titre indique qu'il a été inspiré par l'esprit de la musique du maître allemand, et en effet le dessin rhythmique de la première partie est identique à celui du scherzo de l'«Allegro scherzo et final» de Schumann; le trio, dans ses détails mélodiques et harmoniques, rappelle aussi l'inspiration schumanienne. Le caractère de la première partie est sombre, énergique, le rhythme constant et un peu heurté en augmente encore la vigueur. Le trio, d'un caractère doux et limpide, avec une phrase chaleureuse au milieu, forme un charmant contraste. La coda est très ingénieusement construite sur la phrase principale du trio, qui est soudée à la phrase principale de la première partie (Ex. 2).

Exemple 2.

Moderato.

p

Tarentelle. op. 12. — Dès le début elle se distingue par son entrain, sa vivacité, qui ne font qu'augmenter jusqu'au trio. Le troisième thème surtout, suggéré par la terminaison du deuxième, offre un brillant crescendo. Le trio apparaît deux fois dans deux tonalités différentes ; il est plein de charme et de fraîcheur. Vers la fin de la Tarentelle on trouve encore des combinaisons ingénieuses dans l'harmonisation et dans l'emploi varié des mêmes phrases. Mais là même où César Cui est le plus spirituel, il ne cesse d'être un musicien inspiré, et ses combinaisons techniques parlent non seulement à l'esprit mais au cœur. Le caractère distinctif de ces trois œuvres est un parfum de jeunesse frais et sympathique.

Marche solennelle, op. 18. — Cette œuvre de longue haleine, faite à larges traits, d'une conception et d'une exécution grandioses, aurait peut-être été mieux nommée : « Cortège solennel ». Elle commence par des fanfares originales qui montent, s'élargissent, et conduisent à un grand crescendo polyphonique sur une pédale. Après cette introduction d'un bel effet apparaît le premier thème, s'élevant graduellement, largement développé et d'une allure un peu wagnérienne. Son caractère distinctif est un calme grandiose; ses développements très complets et d'une unité absolue malgré leur diversité, constituent un ensemble parfait. — La construction du premier trio est également harmonieuse, claire et large. Son thème est chaleureux et coule de source; exécuté par les violons, il impressionne vivement l'auditeur. Vers la fin son caractère se modifie et il se termine brillamment par des fanfares. — Le deuxième trio est d'une grave majesté, d'un coloris un peu meyerbeerien et d'une harmonisation sévère et originale. A sa reprise, le thème principal du trio, accompagné d'un contrepoint, acquiert encore plus de force virile. Au milieu de ce trio d'un large développement se trouve un délicieux épisode, une phrase d'un charme rêveur qui passe par trois tonalités différentes sur la même tenue des cors; c'est peut-être l'épisode le plus attrayant de la marche.

Après la reprise de l'introduction et du premier thème dont la fin est encore plus largement développée, suit la conclusion basée sur le thème du deuxième trio, d'une vigueur éclatante, d'une énergie incomparable. Les fanfares, le thème du trio, le trémolo des violons, les trilles et les traits des instruments à vent, tout s'y réunit pour constituer un ensemble vraiment splendide. Par sa noblesse et par la valeur de sa musique, par ses larges proportions et l'ampleur du style, c'est une des plus belles marches qui existent.

Quant à la *Suite miniature* pour orchestre, nous en parlerons quand il sera question des «Miniatures» pour piano d'où elle est tirée.

L'œuvre pour orchestre la plus considérable de César Cui est la *Suite,* op. 38, tout récemment écrite. — Elle est composée de quatre parties. La première partie est un thème avec cinq variations. Le thème en 4/4 est d'une beauté simple, noble et grave; il faut remarquer une modulation de *sol* en *mi* qui se trouve tout à la fin et qui est d'un effet ravissant. Toutes les variations se terminent également par des modulations toujours neuves, inattendues, et qui surprennent l'oreille délicieusement. — La première variation en 6/4 ne diffère du thème que par son rhythme, son plus grand développement et surtout son sentiment plus passionné. — La deuxième, en 3/2 est pleine de vigueur; le thème, modifié, y est rendu par des accords construits sur des gammes ascendantes de la basse, dont l'énergie ne fait qu'augmenter; on y trouve quelques harmonies rudes et elle se termine par une petite coda. Il faut encore mentionner la partie du milieu qui est d'une grande douceur. — La troisième variation en mineur 4/4 est splendidement belle; sur le mouvement constant des voix intermédiaires, les voix supérieures font entendre des soupirs (Ex. 3) d'une grave tristesse, qui se changent bientôt en phrases mélodiques d'une grande beauté; cette variation est toute beethovenienne par la profondeur de la pensée et l'intensité du sentiment. Les modulations brusques dont il a été question

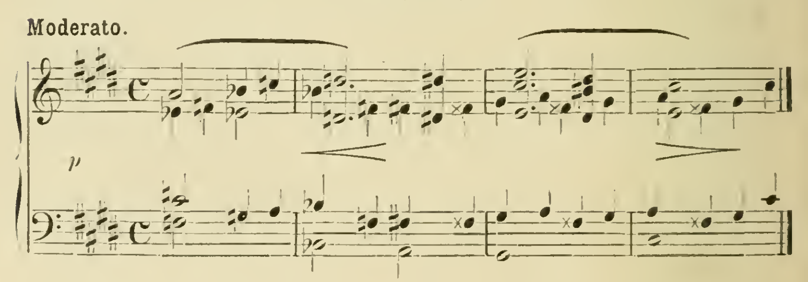
plus haut sont surtout admirables dans cette variation (Ex. 4). — La quatrième variation en 12/8 est également empreinte

Exemple 3.



de l'esprit beethovenien. Le thème plein d'une douce sérénité s'y développe largement avec une grande richesse polyphonique. — La cinquième en 3/4 est toute gracieuse, pétillante d'esprit, de vivacité, et entremêlée d'épisodes variés. Largement développée, elle sert de final à cette première partie de la « Suite ».

Exemple 4.



La deuxième partie de la Suite, intitulée *Quasi Ballata,* est composée de trois parties distinctes; la première, remarquable par son charme mélodique, tout vocal, par sa douceur caressante dans la réplique, est splendidement terminée par de belles modulations sur une pédale constante, et par deux phrases d'une grande ampleur qui s'entrecroisent, l'une descendant, l'autre montant tout le diapason de l'orchestre. La

deuxième partie, en mineur, plus agitée, offre un accompagnement d'un rhythme heurté qui lui prête un coloris mystérieux. La troisième partie est toute vibrante d'un sentiment passionné qui se développe peu à peu et vers la fin éclate avec beaucoup de force; quelques beaux accords et le retour du premier thème ramènent le calme. Suit une coda largement développée; il s'y trouve encore un nouveau thème tout frémissant qui s'élève jusqu'à son point culminant d'émotion et se termine par des phrases à deux voix d'une douceur ineffable. Le morceau finit par cinq mesures d'un caractère religieux basées sur le premier thème. Cette fin tout à fait inattendue est d'un grand effet. Tout le morceau est plein de la plus heureuse inspiration mélodique.

Le troisième morceau est un *Scherzo*, d'un caractère très rude, à l'exception du trio. La coupe originale de la phrase principale, en cinq mesures (Ex. 5), et le rhythme de ces

Exemple 5.

Vivace.

mesures en trois et en deux, ajoutent encore à son énergie. Ce thème, admirablement travaillé, offre une grande richesse de développement, et grâce à la variété de ce travail, grâce à deux épisodes, l'un doux, l'autre rude, la première partie du scherzo est d'un intérêt soutenu malgré sa dimension considérable. — Le trio, doux, mélodique, charmant, constitue un beau contraste avec la première partie, qui après sa reprise se termine par une conclusion d'une rudesse vraiment sau-

vage, toujours basée sur des fragments du premier thème (Ex. 6). Tout le scherzo est écrit avec une verve intarissable.

Exemple 6.



La dernière partie de la Suite est une *Marche* très différente de la « Marche solennelle »; plus concise, mais plus mâle et encore plus énergique. Toute la première partie est construite sur un même thème; mais ici encore, grâce à l'élasticité du talent de César Cui, il n'en résulte aucune monotonie; la même idée se présente sous des faces différentes, se développe, grandit et produit une forte impression par la multiplicité de ses aspects. — Le trio a de l'ampleur, beaucoup de coloris dans la partie en mineur, de splendides crescendo et decrescendo. — La Marche finit par d'éclatantes fanfares. Tout le morceau est empreint d'un caractère viril et termine admirablement cette belle œuvre symphonique.

Cette Suite démontre bien que si César Cui voulait consacrer plus de temps à la musique instrumentale, il pourrait prendre rang au nombre des symphonistes de premier ordre.

2. Musique pour violon et violoncelle.

Petite suite, op. 14. — Le grand-duc Paul Alexandrowitch, élève de César Cui dans l'étude des fortifications, jouait un peu du violon. Désirant témoigner sa reconnaissance pour

les relations affectueuses qui existaient entre eux, César Cui écrivit cette suite en s'ingéniant à rendre la partie de violon aussi facile que possible. La poursuite de ce but, le soin avec lequel l'auteur évitait les registres élevés du violon, furent un peu désavantageux à la sonorité de la Suite. Elle se compose de six morceaux : 1° *Au Crépuscule.* — On ne peut guère pénétrer dans les intentions de l'auteur, mais l'audition de ce délicieux morceau évoque des visions indécises, indéfinissables. C'est comme une ronde nocturne, mystérieuse, au milieu de laquelle éclate un chant d'amour passionné. Tout le morceau est empreint d'une poésie exquise. — 2° *Valse.* — Bluette charmante, gracieuse, délicate et du goût le plus fin; très facile à jouer au point de vue technique, très difficile au point de vue artistique. — 3° *Scherzino.* — Morceau capricieux, piquant, vif et pimpant, dont le trio suave et mélodieux charme l'auditeur et prépare bien la reprise de la première partie. — 4° *Romance.* — Mélodie large, d'un profond sentiment, qui s'élève parfois jusqu'à la passion, accompagnée d'une manière élégante et variée, très favorable à l'exécutant. Cette romance se prêterait parfaitement à être chantée, et il est à remarquer que la richesse mélodique chez César Cui est tellement inépuisable, que toute sa musique, presque sans exception, pourrait parfaitement convenir à la voix. C'est l'un des plus beaux éloges que l'on puisse en faire, car cette qualité est aussi éminente que rare. — 5° *Sérénade.* — Morceau charmant et original par son thème, ses rhythmes, ses harmonies et l'emploi des instruments. Au début, c'est le violon qui accompagne avec des pizzicati, et c'est au piano que l'idée musicale est confiée; puis les rôles changent, et vers la fin les pizzicati du commencement, combinés avec les arpèges du piano, sont de l'effet le plus heureux, de même que les accords en mi bémol majeur et sol mineur, donnés par le piano dans une teinte très douce sur le sol en bas tenu par le violon. Ce petit morceau est un véritable bijou. — Le *Final*, bien plus développé que les cinq morceaux précédents, est

d'une franche allure; il a de la vigueur, du feu; on sent qu'il est écrit tout d'une haleine. Outre la valeur intrinsèque de la musique, il offre des détails très intéressants, tels que le mouvement contraire des instruments au début, les traits obstinés fortement rhythmés du violon sur une même note, l'enchevêtrement des imitations dans le trio, etc. Vers la fin son ampleur augmente, l'idée principale s'élargit, et il finit avec beaucoup de vigueur et de brio. — La variété de ces six morceaux est remarquable; ils ne se ressemblent en rien: chacun d'eux a un caractère distinct; mais nous avons dit plus haut que le talent de César Cui est varié à l'infini.

Deux morceaux pour violon avec accompagnement d'orchestre ou de piano, op. 24. — Le premier, *Alla Spagnuola,* est extrêmement caractéristique et d'un beau coloris national, très capricieux, pétillant d'esprit, plein de traits piquants et de contrastes, où la morbidezza alterne avec une vivacité provocante. Encore une preuve de la variété du talent de César Cui, c'est la faculté qu'il a de l'assouplir aux différentes nationalités. Ainsi ce morceau est franchement espagnol; plus loin nous verrons qu'il peut être aussi franchement italien, français, polonais et allemand. Ce qui lui réussit le moins, c'est la nationalité russe. Aussi n'a-t-il jamais fait de tentative sérieuse d'introduire cet élement national dans sa musique.

Le deuxième morceau, le *Nocturne,* est d'un caractère tout différent du premier. Son premier thème, large cantilène d'une douce tranquillité, revient ensuite deux fois avec des variantes. La première consiste en un heureux travail en canon, la deuxième en variations aux traits rapides. L'épisode du milieu, plus agité, est d'un grand intérêt harmonique. La coda reprend le caractère du premier thème et dans ses développements acquiert une douceur encore plus suave.

Suite concertante pour violon avec orchestre, op. 25. — Cette Suite est à proprement dire un concerto pour violon écrit dans des formes libres. Dans la plupart des concertos pour divers instruments, la musique, le plus souvent, est maltraitée,

elle est absolument soumise à la virtuosité[1]. L'artiste y disparaît pour faire place au prestidigitateur. La question du beau disparaît devant la question du difficile. Ce ne sont que « salti mortali », octaves, passages périlleux, bruit infernal, sons aigus jusqu'à devenir imperceptibles, et la musique ne sert que de prétexte à toute cette exhibition virtuosesque. Il faut bien avouer que le public aime beaucoup ces exercices; il aime mieux être étonné que charmé. Une contrebasse jouant comme le violon et une cantatrice chantant comme une contrebasse le font pâmer de bonheur.

La Suite de Cui n'a rien de commun avec de pareils concertos. Pour la bien exécuter, il faut beaucoup de virtuosité, car elle renferme de grandes difficultés techniques; mais ces difficultés sont subordonnées à la musique, elles ne sont qu'un *moyen*, et la musique est le *but* définitif. Cette Suite est composée de quatre parties. La première — *intermezzo scherzando,* d'un grand entrain, brillante, piquante, fourmille d'ingénieuses combinaisons rhythmiques et harmoniques. L'épisode du milieu est très mélodique et d'une couleur tranquille et douce. Il est à remarquer que le thème par lequel il commence devient ensuite un accompagnement, d'où il résulte une réunion de thèmes très attrayante. Suit la reprise des premiers thèmes, reprise qui se termine par un passage du violon en quartes, aussi brillant qu'original. Dans toute cette première partie on trouve des rudesses harmoniques accentuées et caractéristiques. — Le deuxième morceau, *Canzonetta,* est tout aimable, tout gracieux, et d'une coquetterie très française. La partie du milieu en 3/8 surtout est remarquable; la coquetterie y est mêlée à un sentiment tendre et vrai. Vers la fin on y trouve quatre passages dans des tonalités différentes, mais partant toujours de la même note, invention très heureuse (Ex. 7). Ce petit épisode se retrouve encore vers la fin de la Canzonetta, mais en 2/4. Dans la conclusion, le premier thème devient plus

[1] Sans doute il y a des exceptions, surtout pour les concertos de piano.

caressant dans ses développements et aboutit à un trait vif et brillant comme l'éclair. — Le troisième morceau, *Cavatine*,


Exemple 7.



morceau capital de la Suite, est une page amoureuse digne de Roméo et Juliette. C'est une nouvelle et admirable preuve de la richesse mélodique de César Cui, de son profond sentiment, et de l'intensité passionnée qui chez lui ne dépasse jamais les limites du goût le plus raffiné. Cette cavatine se compose de quatre mélodies. La première, traitée à une voix, puis à deux, d'un charme tranquille, sert de petite introduction et ne reparaît plus. La deuxième est une phrase pleine d'élan, qui monte, s'élargit, s'épanouit comme une fleur. La première fois elle est accompagnée de beaux effets de cor, doublés de sons harmoniques de harpes; la seconde fois, de contrepoints un peu agités qui augmentent son chaud coloris. — Le troisième thème est d'une douceur tranquille; l'orchestre le commence, pendant que le violon chante des

récitatifs mélodieux qui s'unissent en duo au thème principal; confié au violon solo, ce thème devient encore plus doux et pénétrant. Le quatrième thème, en mineur, un peu triste mais d'une couleur chaude, est aussi traité en duo, et on serait bien tenté de croire qu'une scène d'amour, comme celle du balcon dans Roméo et Juliette, a inspiré à l'auteur ce splendide morceau. Vers la fin, le troisième thème change complètement de caractère; accompagné de trémolo, il devient ardent et passionné au possible, puis s'apaise, et la fin du morceau aux effets harmoniques très originaux (Ex. 8), est d'un charme

Exemple 8.



poétique indescriptible. Il faut ajouter encore qu'il est difficile de donner par écrit une idée même approximative de la suavité exquise de cette cavatine.

Le quatrième morceau est une *tarentelle* tout à fait endiablée, qu'on peut à peine suivre tant elle éblouit par la rapide succession des motifs et des effets d'une verve incomparable. La forme en est curieuse. L'introduction peut à elle seule constituer une petite tarentelle à part, très caractéristique et originale, toute basée sur la même phrase de la basse, renfermée dans quatre mesures (Ex. 9). Sur cette phrase obligée l'auteur construit le thème et des variations combinées à l'infini, qui font un grand crescendo et decrescendo. Cette introduction en mineur reparaît à la fin et encadre la vraie tarentelle en majeur, d'un coloris brillant, gai et varié. Elle renferme beaucoup de piquants effets parmi lesquels il faut

signaler surtout le violon solo qui, à deux reprises, accompagne à lui seul deux thèmes de la tarentelle. A la coda, elle devient de plus en plus fougueuse, le mouvement se précipite et elle finit comme une fusée d'étincelles.

Exemple 9.



En parlant de la musique de César Cui pour le violon, disons encore qu'il a fait lui-même l'arrangement pour piano et violon de ses douze *miniatures*, dont il sera question plus loin, et que cet arrangement, les met encore plus en valeur.

César Cui a très peu écrit pour violoncelle ce qui peut s'expliquer par l'extrême difficulté d'écrire de la musique variée pour cet instrument. Peu sonore dans ses trois cordes basses il ne lui en reste qu'une seule, apte à chanter seulement. Le violoncelle ne se prête guère qu'au cantabile; et ce cantabile perpétuel ne laisserait pas que d'être monotone.

César Cui n'a écrit que *deux morceaux pour le violoncelle avec accompagnement d'orchestre ou de piano*, op. 36. — Le premier, un scherzando, est très curieux. Il débute par une petite gamme ascendante et descendante de six notes qui ne discontinue pas pendant toute la durée du motif. Ce motif d'un coloris un peu espagnol est écrit dans le mode hypodorien. Au milieu se trouve une sorte de valse, qui ne manque pas de grâce; mais ce qui donne de la saveur à ce scherzando, c'est l'original commencement dont il a été question, qui reparaît à la fin et termine le morceau.

Le deuxième — est un *cantabile* d'un style large, très mélodique et on ne peut plus approprié au caractère du violon-

celle. Vers la fin du morceau, César Cui emploie avec beaucoup de bonheur les notes les plus graves de l'instrument et finit par des passages mélodiques qui parcourent tout son diapason et en font ressortir les meilleures sonorités. Ce cantabile est l'une des plus belles mélodies qui aient jamais été écrites pour le violoncelle.

3. Musique pour piano.

Nous avons dit plus haut que César Cui n'est pas pianiste; c'est pourquoi le piano lui sert généralement de moyen et non de but, et beaucoup de ses œuvres de piano peuvent être considérées comme une réduction d'orchestre. Mais malgré l'absence du *pianisme* proprement dit, sa musique de piano sonne bien; on voit que l'auteur, sans être virtuose, connaît l'instrument à fond et sait bien s'en servir. — Les trois premiers morceaux qu'il a écrits pour le piano, op. 8. — un *nocturne*, un *scherzino* et une *polka*, datent de loin, et ne sont pas ce qu'il a fait de mieux, mais ne manquent ni de talent ni de charme.

Dans le *nocturne*, le morceau du milieu (en si mineur) d'un coloris assez poétique, est le plus à remarquer. — Le *scherzino*, construit en quartes, est vif et piquant; la *polka* tout à fait charmante, très gracieuse, pétillante de gaîté et en même temps d'une parfaite distinction malgré son rhythme de danse; le trio, un peu schumanien, est délicieux. Des trois morceaux la polka est le plus réussi.

Douze miniatures, op. 20. — Chacun sait que le plus simple est presque toujours le plus difficile. Être simple sans être banal est un problème que peut seul résoudre un talent éminent. C'est pourquoi les pièces faciles et en même temps *musicales* manquent presque absolument au répertoire du piano. Pour jouer de la bonne musique il faut être un fort virtuose, ou bien se contenter des nullités niaises des Haber-

bier, Löschhorn, Pflughaupt et *tutti quanti*[1]. Cui a résolu ce difficile problème de la manière la plus heureuse. Ses « Miniatures », à l'exception de deux ou trois, sont faciles et en même temps très musicales; ce sont de vraies perles de sentiment et d'expression. L'analyse détaillée de chacune de ces douzes petites pièces mènerait trop loin, il faut se contenter de les énumérer en indiquant seulement leur caractère distinctif.

1° *Expansion naïve*, petite page d'une simplicité si gracieuse qu'il vous semble retrouver, en la lisant, un souvenir, un parfum de votre enfance. — Le n° 2, *Aveu timide,* continue cette impression en la modifiant d'une légère nuance d'émoi, qui augmente vers le milieu pour revenir à la première phrase d'une grâce tout enfantine. — 3° La petite *Valse* est d'une vivacité élégante et spirituelle. Rien de plus coquet, de plus gai que son début, suivi d'un gentil petit cantabile; la coda amène par un bel effet de crescendo en mouvement contraire, un accord énergique suivi immédiatement par quatre accords pianissimo qui terminent le morceau d'une manière aussi charmante qu'originale. — Le n° 4, *à la Schumann,* d'un rhythme bref et décidé, possède toute la grâce et le charme harmonique, le goût fin et délicat du maître allemand; les dernières mesures sont tout à fait poétiques. — N° 5, *Cantabile.* Le thème principal, dont le commencement rappelle celui d'un andante de Beethoven, apparaît quatre fois avec des raffinements d'accompagnement et d'harmonie; la plus heureuse de ces harmonisations est celle en mineur avec de petites appoggiatures, qui ressemblent à des soupirs. Entre le thème et sa reprise est intercalé un épisode d'une grande passion et la fin du morceau se distingue par une très fine délicatesse de nuances harmoniques. — Le n° 6, *Souvenir douloureux,* l'une des plus belles pièces de ce recueil, phrase large et plaintive, chantée par la basse et suivie d'une réponse où la passion

[1] Sans doute, dans ce genre de musique, il y a des exceptions, telles que les petites pièces de Schumann, mais elles sont extrêmement rares.

l'emporte sur la tristesse. Le morceau est court, mais très éloquent dans son laconisme. — Le n° 7, *Mosaïque*, d'un effet contraire à celui du morceau précédent, d'un mouvement vif, scintillant, plein d'entrain, alternant avec un mouvement de valse balancée, présente un échantillon de gaîté bien franche, mais sans la moindre trace de vulgarité. — 8° *Berceuse*, écrite en 4/4 toute imprégnée d'un charme voilé, tendre, délicieux. C'est un de ces rares morceaux qui deviennent vite populaires et qui n'en sont pas moins d'une grande valeur musicale d'un bout à l'autre. Impossible de ne pas être séduit par le charme de l'ensemble et la finesse des détails de cette berceuse. — N° 9, *Canzonetta*, petit morceau d'un caractère un peu italien, d'une fine ciselure artistique, et en même temps d'un sentiment tendre et chaud. — 10° *Petite marche*, tout à fait brillante dans l'exiguïté de sa forme; pleine d'entrain et de traits d'esprit originaux et inattendus. Son trio, d'un rhythme neuf et d'un caractère un peu oriental, amène un crescendo et un decrescendo pleins d'effet. — 11° La *Mazurka* a plus d'ampleur que les autres numéros. Si elle rappelle par l'intensité du sentiment et la richesse des idées les mazurkas de Chopin, elle ne leur ressemble pas du tout par la musique qui est absolument individuelle. Excepté le trio qui est vif et brillant, le morceau est d'une couleur mélancolique; cette nuance de tristesse s'accentue de plus en plus et vers la fin devient presque poignante. — 12° Le caractère du *scherzo rustique*, que l'auteur voulait d'abord nommer « *Ours en goguette* », est une sorte de gaucherie lourde et naïve, empreinte d'une force qui vers la fin devient presque formidable et dont les vigoureux accords terminent admirablement ce recueil unique dans son genre. — Les douze morceaux sont courts, trop courts peut-être, selon quelques avis, mais le laconisme est l'un des traits les plus distinctifs de César Cui; c'est, me semble-t-il, l'une de ses plus grandes qualités, car dans une page, il en dit plus long que d'autres en dix, et ses idées condensées dans un espace restreint n'en ont que plus de force. Ce sont des

pièces petites, mais tout en or; César Cui dédaigne d'offrir leur valeur en argent ou en cuivre. Chez lui jamais un mot de trop, et grâce à cette réserve délicate, ses idées gagnent en clarté et en relief.

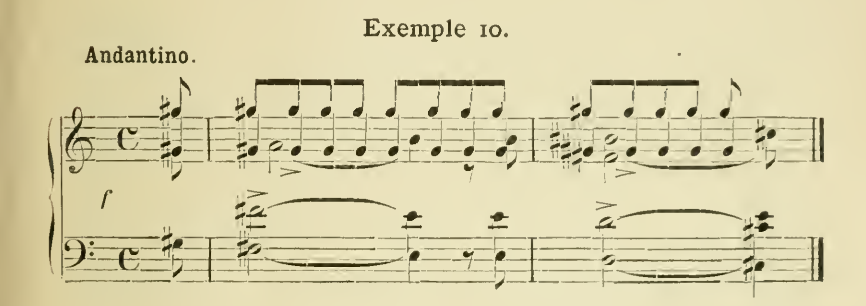
Les « Miniatures » ont eu un grand succès. L'auteur en a fait un arrangement pour piano et violon; il en a instrumenté six, constituant la *Suite miniature* pour orchestre, qui à son tour a été arrangée à quatre mains. L'éminent violoncelliste Charles Davydow a transcrit la *Berceuse* pour le violoncelle. Enfin elles ont été arrangées pour le quatuor, en Amérique, par Gustave Dannreuther.

Depuis, César Cui a publié un nouveau recueil de *six Miniatures,* op. 39, d'un caractère analogue aux *douze Miniatures* précédentes, également fines et sympathiques dans une forme concise. En voici l'esquisse: — N° 1, *Marionettes espagnoles,* bagatelle à la fois caractéristique et spirituelle. N° 2, *Feuille d'album,* page rêveuse et poétique, pleine d'attrait. N° 3, *Étude arabesque,* d'un rhythme heurté et capricieux, d'une facture aussi élégante qu'ingénieuse. N° 4, *Au Berceau,* petite bluette tendre, douce, et d'une grande finesse. N° 5, charmante petite *Marche,* animée, piquante et nerveuse, le thème joué par la main gauche. Le recueil se termine par une *Romanzetta* écrite avec une grâce mélodieuse et distinguée dont César Cui, par le temps qui court, semble avoir seul gardé le secret.

Suite, op. 21, — l'une des œuvres considérables de Cui pour le piano, sinon par le nombre des pages, du moins par la valeur du contenu. Elle se compose de quatre morceaux. Le premier, *Impromptu,* est très gracieux, capricieux dans la partie du milieu, tout à fait pianistique, agréable à jouer et à entendre. — Le deuxième numéro, *Ténèbres et Lueurs,* est le morceau capital de la Suite et l'une des plus puissantes inspirations de l'auteur. Les ténèbres y dominent, sombres, inexorables. Les lueurs y apparaissent comme des souvenirs lointains ou de vagues espérances, vite effacées par la douleur dés-

espérée du présent. C'est un andantino qui commence par un mouvement continu de basses superbement harmonisées et développées; suit une phrase mélodique d'une grande douceur et en même temps empreinte d'un sentiment profondément douloureux. Elle se termine par des éclats stridents de désespoir (Ex. 10) suivis d'une phrase passionnée au possible; puis

Exemple 10.



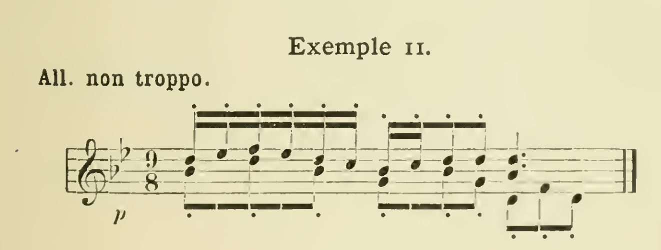
tout s'apaise, et l'introduction revient suivie des mêmes phrases dans des tonalités différentes développées autrement. La conclusion, basée sur la phrase de l'introduction et harmonisée dans le registre haut, porte l'empreinte d'un morne désespoir. Le morceau finit par un semblant de coup de cloche, glas funèbre du bonheur à jamais perdu exprimé si éloquemment dans ce splendide morceau. Il produit une impression profonde. — Le troisième numéro, *Intermezzo,* est tout grâce et tout charme, d'un rhythme vif et d'une harmonisation spirituelle. Son deuxième thème, mélodie tendre, exprimant un bonheur limpide, devient encore plus attrayant quand l'auteur le soutient de deux notes en tierce qui sonnent comme des cors au commencement de chaque mesure. A l'approche de la fin du morceau se trouve un magnifique crescendo qui aboutit à une succession de rudes harmonies et à une brillante cadence de piano. La fin du morceau est calme et rêveuse. Les détails d'harmonie, les modulations fraîches, neuves, inattendues, du goût le plus exquis, s'y rencontrent à chaque pas comme dans toute la musique de César Cui. — Le qua-

trième morceau, *Alla Polacca,* est une véritable pièce d'orchestre, que l'auteur a esquissée sur les deux portées de la musique de piano, à commencer par les coups de timbale en quarte qui résonnent pendant toute l'exposition du premier thème. Le caractère viril et même un peu rude de cette Polacca, caractère plein d'une force confiante et sûre d'elle-même, se révèle dans l'énergie des thèmes et dans leurs accompagnements, tels que la quarte de timbales dont il a été question, les traits descendants et ascendants en tierces, sixtes et octaves qui accompagnent les phrases du deuxième thème, et de vigoureux effets rhythmiques. Le trio fait exception; il est d'une douce mélancolie, un peu langoureuse; mais après une brillante transition faite de trilles et de passages, le premier thème avec les coups de timbales reparaît et se termine par une coda composée de deux phrases qui se donnent la réplique, d'une énergie un peu sauvage, mais entraînante.

Les *Quatre morceaux,* op. 22, — débutent par une *Polonaise* qui de même que la *Polacca* précédente, trouverait sa place véritable à l'orchestre. Elle est aussi d'une grande vigueur; peut-être plus majestueuse, plus large et plus grandiose que la *Polacca* dont nous venons de parler, mais moins sauvage et moins originale. Son caractère est d'une noblesse sereine digne d'accompagner une fête triomphale. Elle est écrite en *do* majeur, tonalité énergique et grandiose. Le trio en la bémol majeur est d'une grande douceur, également empreinte de sérénité; on y sent un peu le souffle de Chopin. Des fanfares, un crescendo admirable aboutissant à une gamme qui se déploie d'un bout à l'autre du clavier ramène le premier thème et se termine par une longue pédale et par des fanfares d'un éclat incomparable. — Le second morceau, *Bagatelle italienne,* est un vrai petit bijou mélodique. Il a déjà été dit que César Cui est mélodiste avant tout, que ses mélodies, sous le rapport du chant sont purement italiennes, tout en conservant une exquise distinction. Si l'on peut considérer César Cui, au point de vue mélodique, comme un compositeur

italien, il redevient absolument personnel par sa science harmonique, son goût irréprochable, son travail consciencieux, son horreur du banal. C'est un artiste dans la plus pure acception du mot, tandis que les Italiens dans la plupart de leurs compositions ne sont que des artisans de talent. — Le troisième morceau est un *Nocturne*. L'esprit de Chopin plane sur ce morceau, surtout dans les deux premières mesures. Ce morceau mélodieux, rêveur, poétique, un peu triste et très sympathique, se distingue surtout par de belles modulations souvent très originales. Le milieu du Nocturne est d'une grâce capricieuse, d'un caractère polonais, non dépourvu de coquetterie. La conclusion appartient en propre à Cui, c'est une page absolument personnelle, nerveuse et d'une mélancolie poignante qui s'éteint en soupirs. N° 4. — *Quasi scherzo*, vrai chef-d'œuvre, étincelant d'esprit, de gaîté et de verve. — Toute la première partie est construite sur une phrase d'une seule mesure en 9/8 (Ex. 11). Elle se

Exemple 11.



répète vingt-deux fois, et, le croirait-on, César Cui la présente sous des aspects tellement divers, en variant d'une façon si ingénieuse l'harmonisation, le rhythme, l'accompagnement, le degré de force, qu'on n'y trouve aucune monotonie; tout au contraire la continuation ou le retour de ce petit thème se font désirer. Dans la deuxième partie cette allure piquante se transforme en grâce exquise et délicate. Puis arrive la reprise de la première partie, avec cette différence que la petite phrase fondamentale reparaît à la main gauche, accompagnée par un contrepoint mélodique à la main droite. — La troisième partie,

tout à fait individuelle, consiste en phrases délicieuses d'une douceur et d'une tendresse calines et poétiques, construites sur un balancement de quintes dans la basse. — Le premier thème reparaît de nouveau, cette fois en 12/8, tout à fait transformé rhythmiquement. Le mouvement se presse, les accords de l'accompagnement se succèdent de plus en plus vite et le tout se termine par une fusée de passages éclatants toujours basés sur le même petit thème du commencement. C'est un scherzo très original.

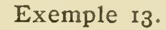
La *Valse caprice*, op. 26, est un morceau de concert qui exige de l'exécutant une grande technique; ce brio n'exclut pas la bonne musique, seulement César Cui a fait choix de thèmes qui prêtaient à la virtuosité. La valse est très longue (vingt-trois pages), mais une belle exécution en justifierait la dimension, tant ses thèmes sont variés et de caractère différent. On pourrait dire que c'est la fusion de plusieurs valses. Parmi ces thèmes, citons le premier, en *la* bémol majeur, piquant, pimpant et coquet; le troisième en *fa* mineur, expressif et rêveur; le quatrième en *mi* majeur, plein de délicatesse, de poésie et de charme; le cinquième en *do* majeur, très capricieux. — Pour les effets de piano, citons la deuxième reprise du premier thème avec les quintes descendantes de la basse (Ex. 12) et les arpèges foudroyants du

Exemple 12.



cinquième (Ex. 13). Il va sans dire qu'une valse de telle dimension ne pouvait se passer d'introduction ni de coda. Dans la coda nous trouvons encore deux thèmes nouveaux

et les développements des thèmes précédents. La valse finit par un crescendo d'un effet superbe.





Deux Bluettes, op. 29. — La première est une *valse*. — Le premier thème, d'une simplicité charmante, le deuxième vif et enjoué, le troisième mélodieux et plein de sentiment, largement développé et d'une grande ampleur vers la fin; ces trois thèmes s'enchaînent avec une grande aisance, et la valse finit par le premier thème avec une broderie délicate, qui a exigé une troisième portée. — La deuxième bluette, un *scherzando giocoso*, est également d'un caractère gai, mais plus rude; cette rudesse s'accuse surtout au deuxième thème qui commence par des quintes bien accentuées. Comme pour atténuer cette rudesse, par-ci par-là apparaissent des phrases d'une exquise douceur, qui rentrent dans le caractère le plus marqué de la musique de César Cui. A sa reprise, le premier thème change de rhythme pour le reprendre à la fin et termine le morceau par un élan de verve étincelante.

Deux Polonaises, op. 30. — La *première* débute par le thème principal sans aucune introduction, comme dans la plupart de la musique de César Cui, parce qu'il déteste tout verbiage inutile. La mélodie a beaucoup de franchise et d'élégance. La réplique surtout est pleine de douceur, mais le trio d'une énergie rude qui vers la fin s'adoucit et devient caressante, construit en accords de sixte sur une quarte obstinée à la basse, est le trait le plus frappant de cette Polonaise; cette

page serait superbe à l'orchestre. La conclusion du morceau ramène la fin du trio avec d'ingénieux développements harmoniques. — La *deuxième* Polonaise, en *si* bémol majeur, est plus originale, à commencer par son début en *do* mineur et son rhythme un peu heurté et étrange. Elle est extrêmement intéressante d'un bout à l'autre et construite de main de maître. Ainsi, la dernière mesure du premier thème suffit à l'auteur pour en tirer le deuxième dans une autre tonalité. Encore un beau trio accompagné en syncopes d'un rhythme soutenu. Ce trio, d'une grande douceur, reparaît à la fin, mais la douceur s'y transforme en énergie. Cette Polonaise est remarquable par les harmonies neuves et originales qu'on rencontre à chaque page, harmonies qui donnent au morceau une saveur un peu rude, mais saine, virile et indiduelle.

Trois Valses, op. 31. — La *première* (*la* majeur) sonne admirablement bien; ce sont des arpèges avec des croisements de mains et une délicieuse mélodie jouée par la main gauche. Cette mélodie accompagnée de belles modulations est d'un charme extrême et demande une exécution très fine. Le second thème composé de petites phrases, éparpillées comme des paillettes brillantes, est spirituel, varié et charmant. Retour du premier thème avec les mêmes arpèges et le thème en accords. La phrase de quelques mesures qui clôt cette valse d'une manière un peu inattendue est d'une adorable simplicité; elle suffirait à elle seule, pour révéler le grand musicien qui en est l'auteur. — La deuxième valse (*mi* mineur), toute courte, mais d'un sentiment intime produit une profonde impression sur toute nature capable d'apprécier les choses délicates et vraies. Elle est composée comme de soupirs voilés d'une douce tristesse, et se termine par une phrase d'une suavité diaphane. — La *troisième* valse (*ré* majeur), la plus considérable comme la plus brillante des trois, doit produire sur le public le plus d'effet. Son trio est joli, sans avoir rien de saillant ni de très original; mais le premier thème est piquant et plein de goût,

le second caractéristique; l'épisode qui relie le trio avec la reprise du premier thème a du brillant, et la coda d'une allure de plus en plus vive et entraînante est d'un effet éclatant.

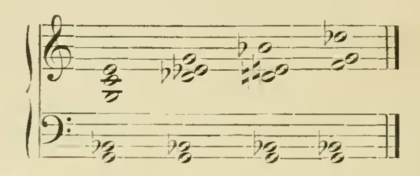
Trois Impromptus. op. 35. — Le *premier* (en *la* majeur), d'une allure vive, alerte, d'un rhythme de valse, a beaucoup d'élasticité et de ressort, si l'on peut s'exprimer ainsi. — Son deuxième thème est chantant et chaleureux. La première fois, accompagné par de simples accords, il a beaucoup d'intensité. A sa répétition, avec un accompagnement moëlleux, il est très doux. Suit la reprise du premier motif qui se termine par de petites fusées en sixte et en tierces. — Le *deuxième* impromptu (*ré* majeur) est une sorte d'étude. Le thème très énergique est confié au début à la main droite, puis il est martelé avec beaucoup d'effet en octaves par les deux mains alternativement. Le deuxième motif, plus doux, est accompagné par un mouvement ininterrompu de la main gauche, et conduit ensuite à un formidable crescendo et à la reprise du premier thème. Ce morceau, difficile sous le rapport technique, est très avantageux pour le virtuose, de même que la troisième valse, et produit beaucoup d'effet. — Le *troisième* impromptu (en la mineur) est original, d'un caractère espagnol, intéressant et capricieux au point de vue rhythmique et harmonique. Le morceau du milieu, très polyphonique, est d'un charme tout particulier. Il a un peu le parfum des meilleures inspirations de Schumann. — Vers la fin du morceau, la figure rhythmique de l'accompagnement fournit le prétexte d'un grand crescendo qui s'élargit peu à peu et finit par embrasser les deux extrémités du clavier.

A Argenteau — neuf pièces caractéristiques, op. 40. — 1° *Le Cèdre*[1] se compose de deux parties distinctes: la première

[1] Arbre superbe tout près du château d'Argenteau. A son dernier séjour à Argenteau, en Mars 1886, Liszt salua le cèdre profondément en disant: « C'est un arbre devant lequel on ne doit pas passer sans se découvrir. »

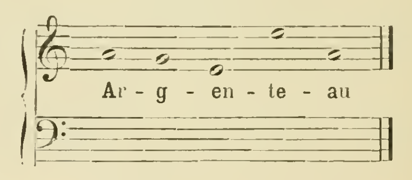
partie, évidemment consacrée au cèdre, est un thème large, grandiose, d'une majesté séculaire, qui se développe en accords puissants; il est construit sur une basse syncopée, constante, qui passe par diverses tonalités. Le retour du thème est préparé par un splendide crescendo consistant dans une phrase de quatre mesures quatre fois répétée, toujours plus haut, dans quatre tonalités différentes (Ex. 14) et sou-

Exemple 14.



tenue par une basse qui ne change pas. La fin de cette partie a quelque chose d'herculéen, de vraiment gigantesque. — Le morceau du milieu est construit sur un thème dont les notes, en dénomination allemande, se trouvent dans le nom de famille « Argenteau » (Ex. 15). — Ce thème, traité d'une ma-

Exemple 15.

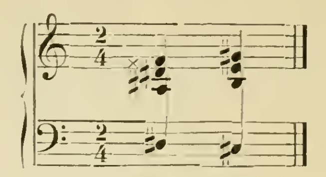


nière douce et intime, en amène un autre d'une délicatesse et d'un charme poétique inexprimables; il semble que César Cui y ait mis tout son cœur. Suit une sorte de « Mittelsatz », rêverie exquise, où le commencement du thème principal revient dans diverses tonalités, reliées par des modulations d'un charme infini. Cette rêverie poétique est interrompue par l'entrée du thème principal, qui n'apparaît d'abord que par fragments se complétant de plus en plus en passant par

trois tonalités différentes (*sol, la bémol, la*) avant d'arriver à ce formidable crescendo dont il a été question plus haut. Ce morceau si grandiose dans son ensemble, si fin et si expressif dans ses détails, est un véritable poème. — 2° *Far niente,* morceau d'une grande simplicité, d'une nonchalance gracieuse, d'un charme harmonique pénétrant, rend bien la pensée indiquée par le titre. Mais si ces quelques lignes suffisent pour esquisser le caractère général du morceau, elles ne peuvent donner une idée juste de la partie du milieu, inspiration profonde et émouvante, dont la mélodie est accompagnée du murmure des basses, formant des successions harmoniques d'une distinction et d'une beauté incomparables. — 3° *Poco capriccioso,* morceau élégant, gracieux, dont les deux thèmes, le premier limpide et doux, le deuxième piquant et capricieux, forment un joli contraste, et dont l'entrée et la conclusion présentent des effets rhythmiques et des progressions harmoniques très ingénieuses. — 4° *La petite Guerre,* petit morceau humoristique très réussi. Il est d'un caractère belliqueux en miniature et d'une bravoure gaie qui fait sourire. On y entend des trompettes et des petites flûtes (piccolo). Son trio est d'un entrain qui invite à partir du pied gauche. Il est impossible de l'entendre sans se représenter des petits fantassins en marche, marquant énergiquement le pas. La fin de cette pièce est délicieuse; c'est le thème du trio qui s'en va en mourant accompagné d'un contrepoint ingénieux et piquant au possible; ce « morendo » finit par un accord sec, ff^mo^, d'un effet tout à fait comique. — 5° *Sérénade,* charmant morceau dans lequel la forme s'unit à l'idée avec un fini irréprochable. — Après une courte introduction dont l'accompagnement simule la guitare et dont les harmonies ont un caractère original (Ex. 16), arrive le thème principal, très sympathique, d'une coquetterie caressante et d'un rhythme piquant. Ce thème revient après un épisode court et passionné; son accompagnement en contrepoint en rehausse encore l'attrait. A la fin se trouvent des développements d'une délicatesse et

d'un goût exquis, unis à la perfection de la forme, indiquée plus haut. Un charme rêveur constitue le caractère principal

Exemple 16.



de ce morceau. — 6° *Causerie.* — C'est une étude dialoguée. Son premier thème, chantant au possible, porte dans sa simplicité le cachet de cette distinction mélodique si personnelle au talent de César Cui. La partie du milieu est d'une passion fougueuse; elle ramène délicieusement le premier thème, avec d'intéressantes variantes harmoniques, et finit d'une manière brillante. Cette étude est sérieusement difficile, mais du plus bel effet. — Le n° 7 est une *Mazurka* des plus originales. Ses harmonies sont piquantes grâce à l'emploi des quintes superposées, qui donnent à cette Mazurka un coloris plein de fraîcheur et d'élégance (Ex. 17). Ses phrases mélodiques sont vives, pétillantes et

Exemple 17.



capricieuses, et rien n'altère la bonne humeur de ce morceau, un peu rude dans le trio. Quelques épisodes rustiques y apportent un élément de variété très heureux, et leur note un peu plus douce s'allie parfaitement au caractère allègre du

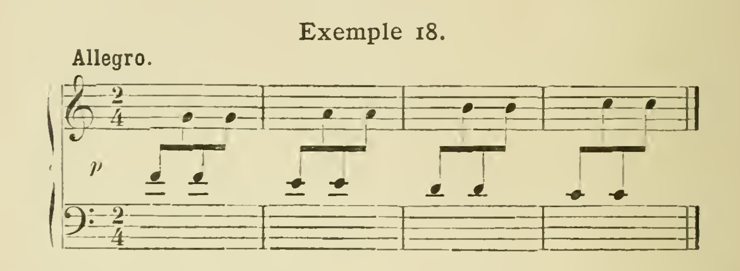
reste. Il faut encore ajouter que cette Mazurka n'a rien de commun avec celles de Chopin. C'est un morceau absolument personnel. — 8° *A la Chapelle,* véritable poème religieux, l'une des plus belles inspirations de César Cui, empreint d'un caractère mystique, mais sans ascétisme, animé du souffle nerveux et vibrant de l'homme contemporain. Rien ne peut rendre la beauté vraiment céleste de cette musique, son angélique pureté et le sentiment profondément recueilli dont elle est empreinte. — 9° *Le Rocher*[1], splendide création qui clôt dignement ce beau recueil commencé par *Le Cèdre* d'une manière si magistrale. Ce morceau débute par d'éclatantes fanfares terminées par une phrase d'un caractère religieux, au milieu de laquelle on retrouve le thème d'*Argenteau.* Ces fanfares qui passent par différentes tonalités amènent un crescendo d'une vigueur superbe qui sert d'introduction à une marche héroïque. C'est encore le thème d'Argenteau qui en fournit la matière. Puis les fanfares reprennent, s'éloignent peu à peu et le deuxième thème apparaît; thème d'une grâce simple et d'une délicatesse exquise. Il est suivi d'une rêverie vague toujours inspirée par le même thème, rêverie interrompue par le pas lointain et cadencé d'une chevauchée guerrière, qui approche, amène un magnifique crescendo et conclut par la marche. Mais il est à remarquer que ce crescendo et cette marche ne sont pas la répétition de ce que nous avons déjà entendu : les harmonies du crescendo sont nouvelles; la marche est plus concise comme idée, mais en même temps plus développée comme forme, et toujours accompagnée en contrepoint du rhythme de la chevauchée. Dans toute cette pièce il n'y a pas de répétition; la musique se développe comme un décor qui change sans interruption. Le « Rocher » se termine par des accords rudes, énergiques, grandioses, dignes de cette évocation du moyen âge, qui a si

[1] L'ancien château fort d'Argenteau, rasé en 1674, était construit sur un rocher isolé, énorme bloc de granit situé sur le bord de la Meuse.

splendidement inspiré l'auteur. — Ce recueil est incontestablement l'œuvre la plus considérable que César Cui ait écrite pour le piano.

Enfin pour terminer la nomenclature de ses œuvres pour piano, il convient de dire quelques mots des *Paraphrases*, morceau extrêmement curieux et on peut le dire, unique dans son genre, écrit en collaboration par Borodine, Liadow, Korsakow et Cui. Ce morceau est dédié « aux petits pianistes, capables d'exécuter le thème avec un doigt de chaque main ». Ce thème d'une simplicité ridicule consiste en notes martelées, en seconde, quarte, sixte et octave (Ex. 18), dans un

Exemple 18.



mouvement contraire. Il est renfermé en quatre mesures et ne discontinue pas pendant trente-neuf pages. Sur ce thème favori et obligé nos compositeurs ont écrit vingt-quatre variations avec final, et quatorze morceaux détachés : une *Polka*, deux *Valses*, un *Galop*, une *Berceuse*, une *Gigue*, un *Menuet*, une *Tarentelle*, deux *Fugues* dont une *grotesque*, un *Carillon*, un *Requiem* et une *Marche funèbre* comiques, et enfin un *Cortège triomphal*. Pour sa part César Cui a écrit *Cinq variations*, le *Final* et une *Valse*. Parmi ces variations il faut remarquer le n° 3 (la *première* de Cui) qui simule la trompette et des fanfares burlesques, le n° 8, en *la* mineur, où la coupe par deux croches alterne avec la coupe par trois (Ex. 19). Les n°s 17 et 18 sont basés sur des quintes augmentées et des rhythmes grotesques; le *Final* commence de la manière la plus mélodramatique par un trémolo de septième diminuée en

marche descendante, qui mène à des fanfares en secondes, à un fragment de gamme en tons entiers, à des trilles éclatants,

Exemple 19.



et se termine par un morendo tout à fait drôle. — La *Valse* est un vrai chef-d'œuvre. Rien de plus élégant, de plus entraînant, de plus délicieux que cette Valse de grande dimension, composée de trois thèmes (en *do* majeur, *fa* majeur et *la* mineur) et d'une coda. Des trois thèmes on ne sait lequel préférer; le premier d'une crânerie élégante, coquette et provocante, le deuxième d'une tendresse passionnée et pathétique, le troisième, très capricieux. Construire ce petit chef-d'œuvre sur ce thème obligé, tout à fait ridicule, est un tour de force inouï.

Liszt avait en grande estime cette œuvre originale; il la jouait souvent avec ses élèves et la montrait volontiers à ses innombrables visiteurs; il voulut y ajouter une page avec l'inscription suivante: « Variation pour la *deuxième* édition de la *merveilleuse* œuvre de Borodine, César Cui, Liadow et Rimsky-Korsakow, leur dévoué Franz Liszt. Weimar, 28 juillet 1880. » Cette page est intéressante surtout par le désir du grand maître de lier son nom à celui des compositeurs de la nouvelle École russe. Il serait peut-être à propos de reproduire une lettre que Liszt écrivit à l'occasion de ces « *Paraphrases* » à leurs auteurs:

« Très honorés Messieurs,

« Sous forme plaisante, vous avez fait une œuvre de valeur sérieuse. Vos Paraphrases me charment : rien de plus ingénieux que ces 24 variations et les 14 petites pièces sur le thème favori et obligé



Voilà enfin un admirable compendium de la science de l'harmonie, du contrepoint, des rhythmes, du style figuré, et de ce qu'en allemand on nomme « Formenlehre! »

« Volontiers je proposerai aux professeurs de composition de tous les conservatoires d'Europe et d'Amérique de prendre vos Paraphrases pour guide pratique de leur enseignement. Dès la première page, les variations II et III sont de véritables bijoux, non moins les autres numéros, continûment, jusqu'à la *fugue grotesque* et le *cortège* qui couronne glorieusement l'ouvrage.

« Merci de ce régal, Messieurs, et quand l'un de vous publiera quelque nouvelle composition, je le prie de m'en faire part. Ma très vive, haute et sympathique estime vous est assurée depuis des années. — Veuillez agréer aussi l'expression de mon sincère dévouement.

« J. Liszt.

« 15 juin 79. Weimar. »

A Messieurs

Alexandre Borodine,
César Cui,
Anatole Liadow,
et Nicolas Rimsky-Korsakow

à Saint-Pétersbourg.

MUSIQUE VOCALE

1. Chœurs.

On voit par ce qui précède que l'œuvre instrumentale de César Cui est belle et considérable, mais si belle qu'elle soit, elle le cède à son œuvre vocale, pour laquelle il a toujours eu de la prédilection et des aptitudes peut-être encore plus remarquables.

Commençons l'analyse de sa musique vocale par ses *chœurs*.

Deux chœurs, op. 4, pour voix mixtes sur des paroles de Pouschkine, œuvre de jeunesse qui date de 1860. — Le *premier*, « chanson bachique », n'offre rien de saillant, sinon l'emploi parfois original des voix (Ex. 20). Il est un peu Schuma-

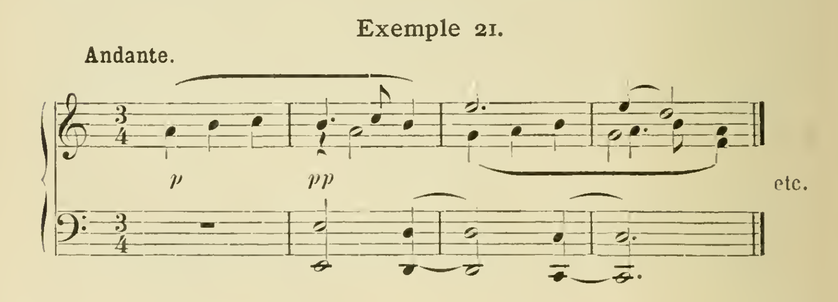
Exemple 20.



nien et ne manque pas d'énergie. — Le *second*, « chanson tartare », est plus remarquable, d'un beau coloris oriental, très bien fait, avec l'emploi des mêmes phrases, tantôt en mineur, tantôt en majeur, et un heureux contrepoint en gammes descendantes. Sa conclusion est pleine de tendresse et de poésie. Ce chœur a été instrumenté et sa partition d'orchestre est gravée.

Chœur mystique, op. 6, pour voix de femmes, sur le texte tiré du Purgatoire de Dante. Évidemment César Cui voulait faire de ce chœur une œuvre importante, et en effet il renferme de grandes beautés. Il est écrit dans les modes antiques dorien et hypodorien, qui lui communiquent un caractère sévère et original. D'une belle polyphonie, sobre de couleurs, mais plein de coloris[1], il est d'une grande intensité de sentiment et d'une grande profondeur de pensée. Malheureusement il y a un peu de recherche et d'exagération dans le travail de contrepoint. Ainsi, dans la grande gamme ascendante et descendante dont l'auteur a évidemment tenu à conserver l'effet, les voix sont soumises à cette gamme et elles perdent leur indépendance. Plus loin il a la fantaisie de faire descendre diatoniquement la basse, dont chaque note a un temps de plus que la précédente (Ex. 21), effet très curieux, mais peu naturel, et plus intéressant pour les yeux que pour l'oreille; sans ces exagérations, ce chœur serait une œuvre capitale et il est à désirer que l'auteur le remanie. Le plus bel épisode de ce chœur a été inséré dans l'opéra « Angelo ».

Exemple 21.



Sept chœurs à capella, pour voix mixtes, op. 28. Les sociétés chorales se multiplient de plus en plus, et il faut les considérer non seulement comme un passe-temps agréable pour leurs membres, mais aussi comme un moyen très favorable au

[1] En employant peu de couleurs, on peut produire une œuvre plus colorée qu'en mettant à contribution la palette entière.

développement du goût musical. Malheureusement dans ces sociétés, le répertoire manque presque absolument. Non pas qu'on ne puisse trouver des chœurs à capella, — l'Allemagne à elle seule en fourmille, — mais la plupart de ces chœurs sont d'une nullité désespérante. Ce genre de musique n'est pas facile à écrire à cause du diapason restreint et des effets uniformes des voix; mais ce ne sont là que des circonstances atténuantes et le fait de la banalité des chœurs à capella, sans excepter ceux de Mendelssohn, est incontestable. César Cui s'est efforcé de combler quelque peu cette lacune en écrivant sept chœurs à capella, qui se distinguent surtout par leur richesse mélodique et leur variété. Le nº 1, *Les Roses,* est d'un caractère doux et sympathique; la phrase initiale chantée par les sopranos et puis par les ténors, alterne avec le chœur d'une manière très heureuse. Citons tout de suite le nº 4, *Astres et Cieux,* qui a le même caractère. Ce chœur, polyphonique avec d'heureuses imitations, est composé de trois strophes dont la conclusion modulée dans des tonalités différentes (*la bémol* majeur, *fa* majeur, *la* majeur) produit un effet inattendu et original. La répétition de cette conclusion en *fa* majeur, pianissimo, après le *la* majeur, forte, est extrêmement heureuse. — Le nº 2, *Vesper,* très délicat et capricieux, arrive vers la fin à un grand éclat, et se termine doucement et délicieusement en quintes descendantes dans toutes les voix. — Le nº 5, *La Nuit au bord de la mer,* grand chœur très doux, mélodieux, poétique, tout imprégné de l'arome et de la tiédeur des ondes reflétant un ciel étoilé. Nous avons déjà fait remarquer la douce et délicate tendresse du sentiment de César Cui. Le chœur dont il est question est un bel exemple de ce côté si sympathique de son talent. Il est écrit en *do* majeur; mais dans une petite note, l'auteur demande qu'on l'exécute en *ré bémol* majeur; idée ingénieuse qui donne le bénéfice d'une belle tonalité en évitant facilement la complication de cinq bémols, la transposition pour les voix se faisant, pour ainsi dire, d'une manière inconsciente. Le nº 6, *Chant bachique,* est d'une viva-

cité et d'une vigueur qui ne font qu'augmenter et finissent par un accelerando et un crescendo d'un grand effet; comme musique, il est moins remarquable que les autres. — N° 3, l'*Hymne de Bédouin,* chœur splendide, large, étrange dans ses harmonies, d'un coloris oriental très marqué et de la plus belle sonorité. Sa construction est à remarquer. Au début, le thème, confié aux ténors, se trouve intercalé parmi les voix de l'accompagnement (Ex. 22); à la deuxième strophe, le

Exemple 22.



thème, confié aux ténors avec des sopranos à l'octave supérieure, se trouve au-dessus de l'accompagnement. La construction de la troisième strophe est identique à celle de la première, seulement à l'octave supérieure; le thème est chanté par la basse et les altos, effet de sonorité, d'une énergie formidable qui se fond dans un pianissimo absolu vers la fin de ce beau morceau. — Le n° 7, *Childe Harold,* est peut-être le chœur le plus remarquable de ce recueil, par son originalité, son coloris sombre et désespéré, son style noble et large, la beauté remarquable de la mélodie du milieu. La fin surtout,

d'une douleur pathétique, ne peut être entendue sans une profonde émotion. — Il est peu probable qu'en fait de chœurs à capella il existe un recueil comparable à celui-ci. — Ces chœurs sont traduits en français et le texte français se trouve gravé sur les parties vocales.

Mentionnons encore un *Ave Maria,* op. 34, pour deux voix de femmes solo, avec chœurs ad libitum, très facile à exécuter et très sympathique, mais ne visant pas à la profondeur, et *Les oiseaux d'Argenteau,* cantique pour voix d'enfants, petite improvisation d'occasion, comme en dicte souvent à César Cui sa bonne grâce charmante.

2. Romances.

César Cui a publié une centaine de romances; il excelle dans ce genre charmant et peut y prendre rang à côté de Schubert, Schumann, Liszt, Dargomijsky.

C'est un genre délicat et difficile qui exige, pour y réussir, de nombreuses qualités. Il faut être poète et musicien, finement comprendre et finement interpréter le texte, posséder une grande richesse mélodique, dire beaucoup en peu de paroles, manier la forme avec souplesse, savoir bien lire les vers, déclamer juste et vrai, et par-dessus tout posséder un sentiment sincère et intime, chose rare, même parmi les artistes éminents, qui ne dédaignent pas de poser un peu pour la galerie.

César Cui possède toutes ces qualités au plus haut degré. Très sensible à la vraie poésie, il choisit ses textes parmi les plus grands poètes de tous les pays. Ses auteurs de prédilection sont : Pouschkine, Lermontow, Mickiewicz, Victor Hugo, Coppée. Pouschkine en première ligne, à cause de la concision, de la clarté de son langage, de la beauté de ses vers et de l'élévation de ses pensées.

Les romances de César Cui sont d'une diversité extraordi-

naire, comme les textes qu'il choisit ; c'est une fusion complète des paroles avec la musique ; les paroles dictent la forme. Il les respecte religieusement, il n'y ajoute et n'y retranche rien ; pas de répétitions de paroles ni de vers ; à peine si quelquefois, et tout à la fin, il se permet de bisser le dernier vers. Sa musique moule si admirablement le vers qu'il est impossible de se rappeler l'un sans l'autre. Elle renforce le sens des paroles, de sorte que ceux qui suivent attentivement la musique et les paroles éprouvent une jouissance artistique vraiment complète [1].

Cette admirable union rend la forme des romances de César Cui irréprochable. Il est certain que dans ce genre il n'a été surpassé par personne ; ses romances méritent sous tous les rapports une étude approfondie et devraient servir de modèles du genre. L'analyse détaillée de chacune mènerait trop loin, car il y en a quatre-vingt-dix-huit ; je les diviserai selon les langues dans lesquelles elles sont écrites, et les romances russes, étant les plus nombreuses, seront groupées par catégories, selon leur caractère distinctif.

Il n'existe de César Cui qu'*une* seule romance *italienne*, c'est une barcarolle *I fior di primavera*, absolument dans le genre italien, chantante, très avantageuse pour l'exécutant et qui se termine même par le fameux si bémol au-dessus de la portée. Mais rien de banal dans cette musique, pas de lieux communs, pas de formules rebattues, et le susdit si bémol lui-même est superbement et musicalement amené par une gamme ascendante de deux octaves, construite sur le petit prélude qui précède et termine cette romance. Cependant au point de vue musical on ne peut la classer parmi les plus intéressantes.

César Cui a écrit *trois* romances sur texte *allemand*. Sans la signature de l'auteur on les croirait composées par un compatriote de Schumann ou de Schubert. La première, « *Es*

[1] Évidemment il ne s'agit pas des habitués de l'opéra Italien qui ne se soucient guère de paroles chantées en langue étrangère.

fällt ein Stern herunter » (une étoile tombe), est d'une poésie fantastique comme le texte, c'est un petit poème nocturne un peu vague et indécis, mais auquel cette indécision même prête beaucoup de charme. — La deuxième, *Wechselgesang* (chant dialogué), mélodie très simple et touchante dont le sentiment intime est mis en valeur par l'accompagnement. Il est à noter que les accompagnements de César Cui sont d'une diversité, d'une richesse et d'un à propos remarquables, on ne saurait trop éveiller sur ce point l'attention des lecteurs. — La troisième romance, *Liebst du um Schönheit* (aimes-tu pour la beauté) semble la plus parfaite des trois par son élan passionné qui va toujours croissant et se perd dans une véritable extase. Un détail technique à remarquer. Dans le texte, les mots « Liebst du » se trouvent répétés quatre fois; César Cui commence chaque fois la phrase musicale par la même note (si bémol), mais la note suivante monte chaque fois davantage, ce qui renforce puissamment l'intensité du sentiment (Ex. 23).


Exemple 23.



César Cui a écrit *sept* romances sur texte *polonais*; toutes les sept sont inspirées par le poète Mickiewicz, le plus puissant

poète lyrique qui ait jamais existé. Dans ces sept romances, le sentiment passe par toutes les nuances de l'amour, nuances exprimées partout avec le même talent plein d'inspiration. La romance « *Gdybym się zmieniŁ* » (si je me changeais), est toute imprégnée d'un parfum d'élégance exquise, de délicate et fine courtoisie. L'accompagnement de cette délicieuse romance est une pièce de piano absolument indépendante et gracieuse au possible. — La romance *Moja Pieszczotka* (ma mignonne), véritable effusion d'un amour heureux, est d'un charme entraînant digne en tous points du texte de Mickiewicz. Ces mêmes paroles ont inspiré plusieurs musiciens: Chopin, Moniuszko, Glinka, Tschaïkowsky, etc. Tous en ont fait des Mazurkas en 3/4, croyant mieux rendre le caractère national de la musique polonaise dans la forme et dans le rhythme caractéristique de la Mazurka. Seul César Cui, mieux inspiré par le rhythme du *vers* de Mickiewicz, a écrit cette romance en 2/4 et sa musique n'en porte pas moins la marque bien distinctive de la nationalité polonaise. — *Rozmowa* (entretien) est l'expression d'un élan d'amour exalté qui veut prolonger son extase jusqu'„au-delà de la fin du monde.“ César Cui en a fait une splendide mélodie, large, passionnée et pleine d'effet; avant la reprise se trouve un épisode d'un beau style de récitatif qui fait encore mieux ressortir tout le charme de la cantilène reprise avec des imitations. L'accompagnement riche et harmonieux de cette romance en ferait un vrai morceau de concert s'il était instrumenté. — *Chocia zmuszona* (quoique forcée de te quitter). Même élan de passion irrésistible, mais avec une teinte de tristesse. Au moment de la séparation, l'amant demande à mourir dans les bras de sa bien aimée, pour s'y réveiller au jour de la résurrection „les lèvres sur ses lèvres et les yeux dans ses yeux.“ Même douceur et passion infinies dans la musique. Peut-être pourrait-on regretter que l'accompagnement double la mélodie de la voix, procédé un peu gênant non seulement pour l'accompagnateur mais aussi pour le chanteur. — *Goy mię Spokojnym* (on

me croit insensible) mélodie exprimant une douleur profonde empreinte de réserve. *Personne ne connaît cette douleur, sinon Dieu, dans le silence de la nuit;* pensée poétique bien rendue par la phrase musicale, dont la fin surtout exprime, malgré sa grande sobriété, un sentiment intense et émouvant. — *Polatysie* (mes pleurs se répandent), expression touchante et plaintive de toute une vie brisée; la musique en est simple et sincère, admirablement construite et harmonisée sur une gamme descendante qui part toujours de la même note. — *Rezygnacia* (résignation), désespoir sans issue d'un homme dont le cœur se sent incapable d'aimer.

Pour lui l'amour est „un temple en ruines que les dieux ne daignent pas, et que les hommes n'osent pas habiter." Profonde inspiration musicale d'une couleur sombre et désespérée dans le genre de l'admirable „Doppelgänger" de Schubert, et accompagnée par de longs accords mornes. La fin est un véritable glas funèbre qui ensevelit l'espérance dans un linceul de mort; le „lasciate ogni speranza" de Dante pourrait servir d'épigraphe à cette belle musique.

Les sept romances polonaises inspirées par le génie du grand poète, comptent parmi les plus belles de César Cui, et se distinguent surtout par un lyrisme vibrant et plein d'une émotion aussi sincère que profonde.

Il existe vingt et une romances de César Cui sur texte français, dont sept se trouvent dans un recueil édité par Bessel (Pétersbourg), six dans un recueil édité par Durand (Paris); les autres sont éditées à part. D'une grande diversité de caractère, les unes sont lyriques ou dramatiques, les autres, gracieuses, humoristiques, ou descriptives. Il est difficile d'analyser toutes ces romances en détail sans tomber dans des redites inévitables, car pour donner l'idée du caractère de la musique, sans parler même de la forme, il est impossible de sortir d'un certain nombre de termes qualificatifs qui, si justes qu'ils soient, ne laisseraient pas que de devenir fatigants à la longue. Mais ces romances sont si belles et si réus-

sies que je ne puis résister au désir de les nommer toutes et d'en indiquer les traits les plus saillants.

Penses-tu que ce soit aimer, la première des romances écrites sur texte français. Son accompagnement en flots harmonieux qui charment l'oreille est gracieux au possible. Le chant, empreint d'une douceur mélancolique, est très expressif et comme voilé dans une demi-teinte qui n'en diminue pas le chaud coloris; la déclamation est parfaite. Il conviendrait peut-être de s'arrêter un peu sur ce dernier point. Nos compositeurs français négligent souvent la déclamation au point de placer à faux l'accent tonique sur les syllabes. Ce défaut se rencontre même chez des compositeurs d'une haute valeur comme par exemple Meyerbeer. Pour ne citer qu'un exemple, souvenons-nous du premier chœur des Huguenots „Bonheur de la table“ dans lequel l'accent tonique est placé tantôt sur la première, tantôt sur la seconde syllabe du mot „bonheur“. Il est vrai que le vers français, purement syllabique, manque de rhythme, et n'est pas facile à bien déclamer. Il faut du talent et du savoir faire pour éviter ce défaut, et César Cui s'en tire avec honneur dans ses romances françaises.

J'ai dit à mon cœur, mélodie simple, pleine de douceur et de tendresse. — *Beau chevalier*, petit tableau musical finement achevé, sorte de marche très délicate, sur laquelle sont brodées les phrases vocales. Il y a du crépuscule dans cette romance; elle est faite pour être dite plutôt que chantée; vers la fin seulement le sentiment lyrique fait irruption („j'en vais pleurer moi qui me laissais dire“); l'effet en est pittoresque au possible; il semble que l'on voie passer dans le lointain une chevauchée guerrière, et une jeune fille se lamenter en la voyant disparaître. — *A Rosita*, gracieuse romance, où le sourire se mêle à une pointe humoristique, et le vrai sentiment à une légère teinte de raillerie. — *Non quand bien même*, tragique, désespérée, profondément sentie et d'une émotion pathétique contenue, surtout vers la fin. — *La chanson de Fortunio*, a toute la fantaisie nonchalante et gracieuse de la poésie de

Musset. La partie du milieu, d'une déclamation à la fois vraie et capricieuse, et les deux chants lyriques entre lesquels elle se trouve encadrée, constituent un ensemble charmant.

Le recueil qui porte le titre de *Six mélodies* est très varié. *Dans la plaine blonde*, inspiration toute suave et parfumée, est une idylle pleine d'élégance et de poésie. — L'*Écho*, belle déclamation, d'un sentiment très dramatique. Cette romance offrait au compositeur une certaine difficulté, l'écho ne répétant qu'*une seule* syllabe. — *Vieille chanson*, adorable marivaudage, tout grâce et tout charme. — *Solitude*, de même que l'*Écho*, est d'un sentiment profondément dramatique, mais plus développé, musicalement, la poésie donnant plus de latitude à l'auteur. — *La pauvre fleur disait*, mélodie d'un fini, d'une délicatesse et d'une vérité de sentiment qui en font peut-être la plus belle de ce charmant recueil. La poésie de Victor Hugo ne pouvait trouver une interprétation plus vraie ni plus fine. — *Enfant, si j'étais roi*, splendide par son ampleur, son énergie et son coloris. Le commencement présente un magnifique développement de vigueur et d'intensité, par la progression de la phrase vocale qui monte de plus en plus, accompagnée d'une pédale obstinée. Elle se termine par un grand élan de tendresse sur ces paroles: „pour un regard de vous". La deuxième strophe a peut-être encore plus d'énergie. Elle débute, toujours sur la même note immuable de l'accompagnement, par des harmonies énergiques, qui sur les paroles „Et le profond chaos" deviennent d'une originalité saisissante; quelques modulations amènent de nouveau un grand *crescendo* avec une brillante cadence de piano, et la phrase amoureuse: „pour un baiser de toi", termine cette belle romance qui peut-être produit le plus d'effet des six du recueil, et dont le caractère général fait penser au lied de Schumann: „Ich grolle nicht". — Le recueil qui porte le titre de *Sept mélodies*, op. 32, n'est ni moins beau ni moins varié. — *Hier le vent du soir*, pensée pleine de lyrisme et bien mélodique, très favorable pour la voix, comme du reste toutes les

romances de César Cui, qui connaît à fond les ressources vocales et sait admirablement les mettre en valeur. — *Mes vers fuiraient*, charmante et gracieuse bluette, d'une facture exquise. A remarquer dans l'accompagnement le *mi* qui dans les trois strophes se répète de plus en plus fréquemment, et la conclusion sans l'accord final qu'un compositeur d'un goût moins pur n'aurait pas manqué d'ajouter. — *La tombe et la rose* a quelque chose de mystique, d'au-delà de ce monde. Dans la seconde partie, changement de mesure (de 6/8 en 9/8) très original, et en même temps très naturel, puisqu'il est provoqué par les exigences rhythmiques des paroles. Il prête à la romance un caractère frais et séduisant. — *Adieu*. — Impossible d'exprimer la simplicité émouvante et sincère, le sentiment profondément tendre de cette inspiration toute spontanée[1]. Signalons dans ce petit chef-d'œuvre de déclamation une parenthèse rendue par la musique avec infiniment d'esprit. — *Attente*, romance impétueuse, remplie d'élan, de brio et d'effet, avec une ardente progression vers la fin. — *Lendemain*, l'une des plus admirables et originales inspirations de César Cui. On ne pouvait mieux rendre la passion langoureuse des paroles, le tiède parfum d'amour qui s'en dégage, et la poésie infinie qui voile et ennoblit l'extase physique. Le raffinement de volupté des vers de Coppée ne pouvait être à la fois révélé et dissimulé avec plus de vérité et de talent, par le coloris harmonique de cette romance, unique dans son genre. — *Le baiser*, chant original d'une grande simplicité et d'un profond sentiment. Il apparaît trois fois harmonisé différemment, en majeur et en mineur. — La dernière strophe est navrante („Aucuns fils ne me survivront") et produit une profonde impression.

Terminons ce compte rendu des romances françaises par le *Septain*. Pour l'appréciation de cette page nous citerons, non

[1] Les paroles envoyées d'Argenteau au compositeur furent mises en musique et renvoyées courrier par courrier.

sans quelque confusion, les mots suivants écrits par Liszt sur l'un des exemplaires: „charmant! tout à fait assorti à la dame et à la demeure d'Argenteau."

César Cui a écrit soixante-six romances (dont cinq duos), sur texte russe. Ce chiffre seul rend difficile l'analyse détaillée de chacune d'elles à part. Comme je l'ai dit plus haut, elles seront classées par catégories, et les plus marquantes de chaque catégorie seront indiquées plus spécialement. Bien des romances de Cui sont à déclamation, c'est-à-dire faites plutôt pour être dites que pour être chantées; mais elles ne sont pas de celles dont le texte fait la fortune, et la déclamation y est toute *musicale.* La mélodie, au lieu d'être régulière, se soumet aux exigences des paroles, au rhythme du vers, à la construction des périodes et des phrases du texte. César Cui, dès sa jeunesse, montrait une grande aptitude pour cette union du texte avec la musique; la toute première de ses romances imprimées, *Le secret*, est une mélodie déclamée. Cette œuvre de jeunesse, ne se distingue pas par des idées musicales très relevées, mais quant à la forme, l'auteur, alors déjà, était dans le vrai. Depuis, son talent s'est développé et a produit dans son épanouissement des œuvres d'une bien plus grande valeur musicale. Maître accompli de la forme vocale, il choisit souvent des textes admirables que nul autre peut-être n'eût osé mettre en musique.

C'est ainsi qu'il a puisé dans Pouschkine une page divine consacrée à la mémoire de son ami le poète lithuanien Mickiewicz, et encore une autre page géniale du même poète, intitulée *La lettre brûlée;* ce sont les deux plus belles romances à déclamation de César Cui. Chaque phrase y est profondément sentie, et exprimée avec une étonnante souplesse. On peut leur appliquer tout ce qui sera dit plus loin à propos des meilleurs morceaux à déclamation d'*Angelo.* — Outre ces deux romances, il faut mentionner encore *Est-ce à toi de déplorer ta jeunesse perdue?* remarquable non seulement par sa belle déclamation, mais aussi par un certain coloris

antique (le texte est traduit du grec). — *Que la terre se couvre de neige,* extrêmement courte, mais pleine de vigueur dans son laconisme, très pittoresque et avec un bel effet de contraste vers sa conclusion. — *La tempête mugit* possède les mêmes qualités que la précédente, mais plus développées, d'un sentiment plus intense et d'un coloris sombre. — Enfin, *Où trouver un nom pour toi?* très tendre, délicate, fine, et très intime.

Romances *mélodiques.* — La mélodie franche, noble, un peu neuve, devient bien rare; c'est l'écueil de la plupart des compositeurs contemporains, et pourtant la mélodie est l'âme de la musique. Sans elle la musique est vide et froide, et ne parle pas au cœur. César Cui est le plus riche mélodiste de tous les compositeurs contemporains; la cantilène coule de source dans ses œuvres. Ses romances à déclamation sont peut-être encore plus riches de mélodie que ses romances mélodiques, et si nous donnons aux dernières cette dénomination, c'est que le chant y est plus régulier, que les phrases mélodiques y sont plus larges et plus développées et que le texte n'a pas entravé cette régularité et ce développement. Parmi les romances de cette catégorie il faut citer: *Je vous ai aimée.* — *Les Harpes d'Éole.* — *Les Ombres de la nuit.* — Les deux dernières sont empreintes d'un grand charme poétique; dans ce même coloris citons encore: *J'aime quand silencieusement,* d'une finesse et d'un goût exquis; enfin, les cinq vers écrits par Pouschkine sur le poète Joukowsky.

Les romances *gracieuses* abondent chez César Cui, puisque son goût délicat le porte naturellement à la grâce. C'est surtout par la finesse de l'harmonisation et des détails, et le charme de la phrase mélodique qu'elles se distinguent. Telles sont: *De ma grande tristesse.* — *Les yeux bleus.* — *Je voudrais déposer dans la corolle des lis,* si sympathiques, si touchantes et d'un attrait si pénétrant; — *Dans un élan de tendresse.* — *En pleurant amèrement,* dont la grâce caressante n'exclut pas un sentiment vrai et chaud. Cette douceur tendre est accompagnée parfois d'une légère teinte humoristique et d'une

nuance de raillerie, tempérée comme la malice spirituelle de l'auteur par un bon sourire; il en est ainsi dans: *Tu es plus gentille. — Tu ne m'aimes pas. — Rebelle à mes prières,* etc.

Les romances au coloris *oriental* sont moins nombreuses chez César Cui que chez les autres compositeurs russes mais elles n'en sont ni moins réussies ni moins intéressantes. Citons: *Dans mon âme brûle,* œuvre de jeunesse, pleine d'une passion fougueuse; *Ton regard brille comme le ciel,* également passionnée et pleine d'effet, et *Le Rossignol,* d'une grande finesse poétique.

Les romances *dramatiques* abondent chez César Cui, car la grâce toute féminine de sa musique n'exclut pas chez lui une grande profondeur de sentiment; c'est un vrai psychologue musical comme on le verra plus loin quand il sera question d'*Angelo.* — Parmi ces romances, voici les plus frappantes: *Affaissé sous la douleur. — J'ai pleuré en songe. — Pas un mot, pas un soupir,* d'une tristesse si profonde et si inconsolable. — *Menisk,* fragment épique écrit dans le mode phrygien, mode qui en rehausse encore l'originalité; cette page admirable offre l'expression morne et peu expansive, bien qu'intense et profonde, d'un abattement sans espoir. Citons aussi: *La Cloche,* d'une vigueur incomparable, encore renforcée par l'accompagnement qui simule les vibrations formidables d'une cloche brisée en morceaux par un obus ennemi.

Il existe également de César Cui un grand *Boléro* qui appartient à la catégorie des pièces destinées à faire valoir la voix et la technique exceptionnelle des grandes cantatrices. Dans ce morceau à effet, vrai morceau de concert qui ne peut être bien exécuté que par une cantatrice de premier ordre à voix légère, César Cui a su éviter l'écueil de la banalité, les roulades rebattues, et vides de sens musical. Chez lui la difficulté n'est jamais le but, elle n'est jamais qu'un moyen, et son Boléro est plein de charme, d'élan, de grâce, de distinction, et d'un coloris national bien marqué. C'est sans aucun doute le plus *musical* des morceaux de bravoure.

Parmi les romances il est un recueil: *Treize Vignettes musicales* dont le coloris original mérite une étude un peu plus attentive. Il n'y est pas question d'amour, thème ordinaire des textes de romances. Ce sont des scènes de la vie enfantine, traitées de main de maître, petites esquisses qui valent de grands tableaux.

Voici ces treize Vignettes musicales. — 1° *Lidoucha,* petite chanson d'une simplicité naïve mais pleine de goût; vers la fin, l'auteur élargit du double le thème principal, de la manière la plus spirituelle. — 2° *L'hiver,* très simple aussi, mais animée d'un sentiment profondément sincère qui jaillit du cœur de l'auteur. — 3° *Le petit lièvre,* d'une vivacité gaie, joyeuse, humoristique, pleine d'entrain et d'effet, et légèrement empreinte du caractère national russe. — 4° *L'hirondelle,* très mélodieuse et élégante bien que fort simple. — 5° *La mère et l'enfant* offre des contrastes frappants, que C. Cui a su amener par d'habiles changements dans la tonalité et dans l'accompagnement, tout en conservant l'intégrité de la mélodie. — 6° *Alleluia,* belle et large phrase mélodique accompagnée d'un charmant carillon, basé sur une grave sonnerie de grosses cloches. Ce carillon reproduit avec beaucoup de vérité la sonnerie des églises russes. La phrase mélodique aussi ne manque pas de coloris national. — 7° *Le mois de mai,* délicieuse bouffée de printemps, fraîche et parfumée. — 8° *Le petit coq,* boutade qui ne dûre qu'un instant, imitant parfaitement le chant du coq, qui se répète, vers la fin, dans un rhythme irrégulier, brisé, plein d'esprit. — 9° L'*Étoile du soir* est peut-être le numéro le plus faible du recueil, non pas que la mélodie ne soit charmante et les détails fins et intéressants, mais elle se rapproche du type ordinaire de la romance, et sous ce rapport, diffère des autres Vignettes musicales de ce recueil si remarquable et si original. — 10° *La goutte de pluie,* d'une finesse exquise et poétique et d'un caractère pittoresque. — 11° *L'automne,* digne pendant du *Printemps*; autant cette dernière romance respire la fraîcheur des premiers

beaux jours, autant l'autre est empreinte des couleurs sombres, grises et attristées des brouillards de l'automne. — 12° *Les montagnes russes;* cette romance fait le pendant du *Petit lièvre.* Elle est très pittoresque, d'une grande vivacité, et tout à fait piquante. — 13° *L'arbre de Noël* clôt dignement cette série de petites pièces, vraiment charmante et unique; c'est l'une des plus réussies; elle est gracieuse, vive, enjouée, et d'un grand effet. Dans la partie du milieu surtout, les remontrances emphatiques à un bambin récalcitrant sont très humoristiques.

Ce délicieux recueil a été partout très apprécié; il en existe une édition allemande à Berlin; une traduction française va, dit-on, paraître incessamment chez M. Leduc à Paris.

Il a été dit plus haut que parmi les romances de César Cui se trouvent *cinq duos.* — Le premier, *Mon âme s'élance,* écrit pour ténor et mezzo soprano, est une œuvre de jeunesse, mélodieuse, et d'un léger coloris russe. Dans ce duo, de même que dans les quatre autres, écrits pour voix de femmes, les voix sont admirablement bien conduites. En voici la nomenclature sommaire: *Les dernières fleurs,* duo très mélodique et avantageux aux voix. — *En plein dégel,* gracieux, gai, vif, dans le genre national. — *Les nuages,* belle mélodie passionnée, écrite d'un bout à l'autre pour deux voix de femmes à l'octave. (Peut-être l'auteur abuse-t-il de ce bel effet, et peut-être eût-il mieux valu se servir d'un autre procédé dans la partie du milieu de ce morceau vraiment admirable et entraînant.) — *La coupe de la Vie,* duo original, d'une grande vigueur d'expression et d'une grande intensité de sentiment, avec des harmonies et des traits d'accompagnement d'une rare énergie.

En terminant ce court aperçu des romances de César Cui, je me permets de répéter encore que, sous le rapport de la forme, ce sont de vrais modèles du genre, et que, sous le rapport du talent, elles sont à la hauteur des plus belles romances qui aient jamais été écrites.

OPÉRAS

César Cui a écrit quatre opéras, et un acte d'un opéra-ballet qui n'a jamais été représenté ni édité. Ses opéras sont : *Le Prisonnier du Caucase*, en trois actes. — *Le Fils du Mandarin*, en un acte. — *William Ratcliff*, en trois actes. — *Angelo*, en quatre actes. — L'opéra ballet est intitulé *Mlada*.

Les opéras de César Cui ne sont pas nombreux, mais entre autres choses ils sont remarquables sous ce rapport, que l'on n'y trouve pas de redites; ce sont trois pas immenses vers l'idéal de la forme et de l'idée. Il existe peu d'organisations artistiques dont les progrès ne se ralentissent en avançant en âge; il en est qui se maintiennent à un certain niveau sans parvenir à le dépasser, citons Tschaïkowsky; d'autres baissent rapidement, exemple : Mendelssohn. Chez les talents d'élite seulement, la pensée ne cesse de mûrir, et la forme de se perfectionner. *Le Prisonnier*, *Ratcliff* et *Angelo*, marquent trois étapes bien distinctes dans la carrière que César Cui poursuit si noblement.

LE PRISONNIER DU CAUCASE

Le *Prisonnier du Caucase* est une œuvre de jeunesse, remaniée il y a quelques années, par l'auteur. Écrit en 1857, il se composait de deux actes seulement, et, pour cette raison, ne pouvait être représenté à l'opéra russe, où il est d'usage de n'admettre au répertoire que des opéras pouvant occuper la soirée entière, par conséquent n'ayant pas moins de trois actes. Cet usage qui n'a aucun motif plausible, est très préjudiciable aux compositeurs débutants, en les obligeant à se lancer à leurs risques et périls dans un travail de grande dimension, mais l'usage existe, et les compositeurs sont bien forcés de s'y soumettre.

Longtemps seulement après avoir terminé le *Prisonnier*, César Cui eut la fantaisie de le voir représenté. Il réinstrumenta son opéra, retoucha tous les récitatifs, et intercala entre les deux actes existants un acte entièrement neuf.

Le sujet du *Prisonnier*, tiré d'un poème de la jeunesse de Pouschkine, est très simple. Les Tscherkesses ont fait prisonnier un jeune officier russe. Fatima, fille du chef auquel il appartient, touchée de son malheur, en devient éperdument éprise; elle le sauve, mais ne s'enfuit pas avec lui, car le jeune prisonnier ne partage pas son amour; et pour éviter la colère des Tscherkesses, furieux de voir leur victime leur échapper, elle se tue. Aboubeker imposé à Fatima comme époux par son père Ismaël, Miriem, amie et confidente de Fatima et le fanatique mollah Fekherdine qui excite Ismaël contre sa fille et contre le prisonnier, complètent le personnel du drame.

Sous le rapport de la forme, le *Prisonnier* ne diffère que

peu (dans le deuxième acte seulement, écrit récemment), des formes alors usuelles, — numéros à part, morceaux détachés, arrondis, avec des mélodies distinctes, finies, et de grande dimension; et il faut ajouter que le libretto ne sortant pas du moule ordinaire, n'en exigeait pas d'autres. Mais nulle part ces formes ne pêchent contre la vérité scénique. Il n'y a ni arrêts ni longueurs; nulle contradiction entre la marche de la musique et la marche de l'action scénique. Sous ce rapport on pourrait le comparer aux opéras d'Auber où tout se trouve à propos et à sa place.

Mais si dans son premier opéra, César Cui se contente des formes courantes, il prête déjà attention au coloris local et au caractère des personnages.

On trouve dans le *Prisonnier* plusieurs numéros d'un vigoureux coloris oriental, et des caractères bien esquissés. (Le Prisonnier, Ismaël, Aboubeker, et surtout Fekherdine).

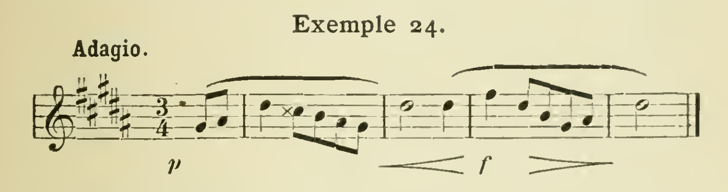
La musique du *Prisonnier* n'est pas et ne pouvait pas être absolument d'une égale valeur d'un bout à l'autre, bien que César Cui, en écrivant son deuxième acte en 1881, se soit efforcé de se mettre au niveau du César Cui de 1857. Il n'a pas pu y parvenir absolument, et cet acte est visiblement supérieur aux autres. Dans le premier et le troisième, on sent toute la sève de la jeunesse, une grande richesse mélodique, beaucoup de passion, d'élan; mais la virilité, la profondeur et l'originalité de la pensée y font parfois défaut.

L'opéra est précédé d'une *Ouverture* dont l'introduction est basée sur les phrases qui précèdent le premier air du Prisonnier. Elle est d'un caractère triste et d'un mouvement d'abord lent, qui peu à peu s'anime, et mène par une habile transition, à un fougueux allegro. — Le premier thème de cet allegro, tiré du dernier duo du Prisonnier avec Fatima, est extrêmement chaleureux et entraînant; la chanson de Miriem fournit le deuxième thème; cette chanson épisodique, qui ne joue aucun rôle dans le drame, est d'un coloris oriental réussi, et par sa grâce, contraste d'une manière très heureuse avec le pre-

mier thème. La forme de l'ouverture est assez originale. Tout le travail du développement est basé sur le deuxième thème qui ne reparaît pas après la reprise usitée, mais constitue l'élément de la conclusion. Toute l'ouverture est écrite avec beaucoup de feu, d'entrain, le Mittelsatz est intéressant comme harmonies et comme contrepoint, et la conclusion ne manque pas de charme poétique.

L'opéra débute par une *prière musulmane*, d'une belle couleur orientale, chantée dans la coulisse; l'intervalle de septième et la gamme orientale y jouent un grand rôle; mais sa valeur principale consiste dans sa belle inspiration mélodique (Ex. 24).

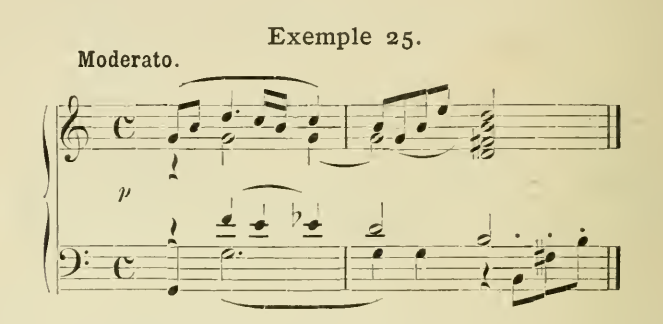
Exemple 24.



Suit le *duo* de Fatima avec son père, qui lui impose le fiancé de son choix. Dans ce duo, les deux personnages sont bien caractérisés; le motif final, large, calme, sympathique, est très heureusement écrit pour les voix. L'Arioso de Fatima, au milieu („mon cœur n'a fixé sur personne"), très original et d'un sentiment profond, est le morceau le plus remarquable de ce numéro. — L'*air* de Fatima, précédé de superbes récitatifs, très brillant quoique sans fioritures, est composé d'un premier thème agité, d'un deuxième, passionné et chantant, et d'une coda. César Cui révèle son admirable talent même dans les formes usitées, et leur donne des proportions plus belles et plus achevées que dans la plupart des opéras. — Arrivent les Tscherkesses avec leur prisonnier. Leur *chœur*, bien développé, farouche, puissant, et d'une couleur orientale des plus accusées est l'un des morceaux les plus caractéristiques de l'opéra. — Le *quatuor* suivant en est peut-être le moins réussi. Son andante est cependant bien écrit pour les voix, son thème principal, sympathique; il renferme des gradations de sonorité

bien combinées, mais il est un peu pâle. L'*Allegro,* plein d'entrain et de brio, frise tant soit peu la banalité sans toutefois en mériter tout à fait le reproche, car César Cui est absolument incapable de faire de la musique *banale.* Certains détails réussis donnent beaucoup d'intérêt à la fin de cet allegro et surtout à la strette finale. — L'*air* du Prisonnier, doux, mélodieux, d'un grand effet vocal, ne manque pas d'un certain coloris national russe, surtout dans le deuxième thème avec la transition subite de *sol* majeur en *si* mineur. (Ex. 25).

Exemple 25.



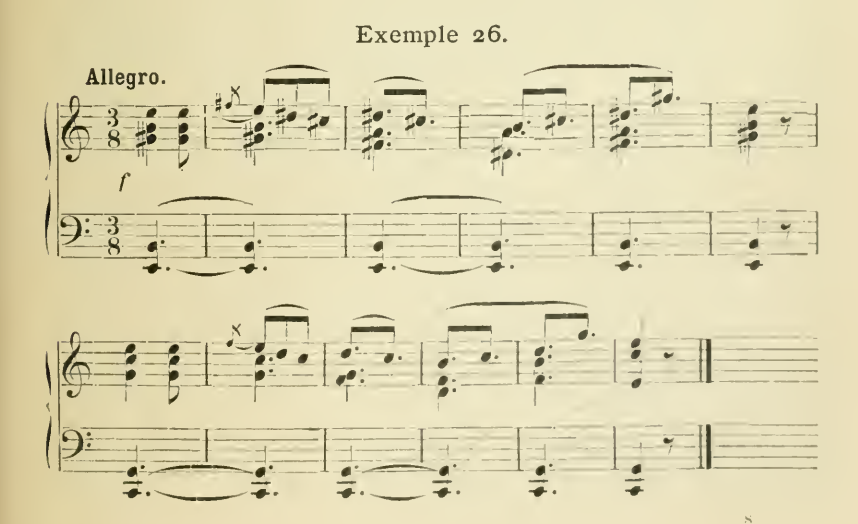
L'épisode du milieu accompagné du trémolo de l'orchestre est très passionné. — Vient ensuite le charmant *duo* de Fatima avec le Prisonnier. La mélodie en est extrêmement simple mais si sincère, si touchante, et harmonisée avec un goût si exquis à sa reprise en duo, qu'elle produit une impression délicieuse. Ce duo écrit de main de maître pour la voix est un beau morceau de concert. — Le *final* est mouvementé et d'un grand effet. Il fait nuit; un courrier arrive avec la nouvelle qu'un aoul[1]) voisin a été attaqué par les Russes. On se réveille, on s'assemble, on s'arme, la scène est éclairée aux flambeaux; grand *air de basse* avec chœurs. L'air est énergique, avec des harmonies rudes; doux, quand Ismaël fait ses adieux à sa fille; plus puissant qu'au commencement, à sa reprise avec le chœur, et encore plus vigoureux dans la coda finale. C'est une excellente conclusion d'acte d'opéra.

[1] Village tscherkesse.

Tel est le premier acte. Il ne renferme pas des beautés hors ligne, mais c'est de la bonne musique qu'on écoute d'un bout à l'autre avec autant d'intérêt que de plaisir.

Le *deuxième acte* est superbe d'un bout à l'autre. Il ne déparerait pas un seul des plus beaux opéras existants. Depuis la première page jusqu'à la dernière il est plein d'inspiration mélodique, de variété et de coloris. Il est précédé par un entr'acte d'une grande beauté; l'air d'Aboubeker y paraît par anticipation. Cet air est encadré entre deux pages d'une allure vive, presque saccadée, coupées par des accords énergiques. — L'entr'acte conduit à un *chœur* de jeunes filles, gracieux, frais, charmant et original. Mille détails ingénieux à signaler. Le thème principal est composé de trois phrases; la première et la deuxième ont trois mesures; la troisième en a quatre. Cette inégalité de mesures constitue une attrayante originalité rhythmique. Dans la phrase suivante, les secondes jouent un grand rôle et sont d'une vivacité piquante. La troisième phrase „en tout lieu on vante“ a beaucoup d'élan. Elle apparaît en *do* majeur et en *mi* majeur, tonalités bien accentuées par les quintes des basses, commence par la même note, *mi*, et conserve un dessin presque identique (Ex. 26). Cette

Exemple 26.



phrase, apparaissant sans interruption dans deux tonalités, a quelque chose d'entraînant. Très bien instrumenté, ce chœur est d'une éblouissante fraîcheur. — Il a été dit plus haut que César Cui a voulu assimiler cet acte à la musique antérieurement écrite. C'est pourquoi il a été sobre sous le rapport harmonique, et simple sous le rapport mélodique; mais il ne pouvait pas se contenter des formes un peu surannées dans lesquelles est écrit le premier acte. La scène entre Miriem et Fatima, qui suit le chœur, est un bel échantillon de la musique dramatique contemporaine. Fatima fait à Miriem des confidences souvent interrompues par les répliques de son amie : écrire sur cette donnée un morceau arrondi était impossible; aussi tout ce dialogue dramatique n'est-il composé que de récitatifs mélodiques. *Mélodiques*, j'insiste sur ce mot. Rien de plus nul et de plus ennuyeux que les récitatifs secs ou banals des opéras italiens, tandis que chaque récitatif de César Cui renferme une pensée musicale, parfaitement assimilée aux paroles. Pour traiter de cette manière les scènes dramatiques d'opéra, il faut posséder une richesse d'idées inépuisable, d'autant plus que ces mélodies jetées à pleines mains dans les récitatifs ont rarement l'occasion d'être développées. Mais c'est le moindre souci de César Cui; chaque page de cette scène en fournit la preuve, et renferme des thèmes qui pour un auteur économe pourraient servir de matière à un acte entier. Cette belle scène se termine par un *arioso* de Miriem, précédé d'un admirable récitatif. „O mon amie infortunée“ dans lequel les traits ascendants de la basse sont d'un grand effet. L'arioso, sorte de berceuse, d'un effet voilé et mélancolique, accompagné de grands traits de violoncelle, est d'une douceur touchante qui vers la fin devient même pathétique. — Le *duo* suivant des deux basses appartient aux plus belles pages de l'opéra; le fanatique Fekherdine vient dénoncer à Ismaël l'amour de sa fille pour un chrétien. Le coloris sombre des accusations du prêtre musulman, l'indignation du père, y sont peints

en traits de flamme. Richesse thématique, harmonisation simple, mais rude et originale, beau coloris, caractéristique des personnages, tout est réuni dans ce superbe morceau. Il faut bien se borner à cet aperçu général, car s'il fallait en citer tous les points saillants, il faudrait le reprendre mesure par mesure. — Le petit *duettino* des deux femmes, après le sombre récit de Fekherdine, est du plus charmant contraste, d'une douceur émue, d'une douleur presque consolée; il est séduisant par sa mélodie et par l'emploi le plus heureux des voix de femmes. — Puis vient un tout petit *chœur* des amis d'Aboubeker annonçant sa venue; d'un caractère encore différent, fin et pétillant de gaîté, et de même que le duettino qui le précède, vrai petit joyau musical. — *L'air d'Aboubeker* est l'un des plus beaux airs de baryton qui existe. Il est d'une grande richesse mélodique, large, expressif, chaleureux, du plus beau style vocal et faisant admirablement valoir la voix du chanteur. Malgré la beauté du commencement et de la fin de cet air, c'est encore la partie du milieu qui est la plus sympathique „et ta joue est plus rose" tant cet épisode est délicat, fin, poétique et plein de langueur orientale. — Suit un *duo* d'amour entre Aboubeker et Fatima, chaud, mais réservé, comme il sied a une première entrevue. Ici nous retrouvons toujours la richesse d'idées rehaussée par une harmonisation pleine de goût, et l'emploi heureux des voix. Ce duo est traité en réplique. Les phrases musicales se suivent, s'enchaînent, et se répondent naturellement. A la reprise du motif principal elles se confondent, et le thème est repris, tantôt par le baryton, tantôt par le soprano. Tout à la fin du duo, les répliques reparaissent, soutenues par un mouvement de basses ondulé, et vraiment enchanteresses. — Vient ensuite le *chœur des cadeaux*, chœur largement développé, écrit avec une verve intarissable. Il est d'un entrain tout français, relevé par endroits par des rudesses harmoniques. Le thème principal subit mille variations grâce à l'accompagnement tantôt en quintes, tantôt en arpéges, tantôt

en successions chromatiques des tierces, tantôt superposé au thème. A remarquer dans ce chœur un charmant trio dans lequel deux phrases jumelles sont harmonisées en *ré bémol* majeur et *fa* majeur (effet analogue à celui employé déjà dans le chœur des femmes), et la conclusion du chœur, belle mélodie large, accompagnée simultanément par deux phrases de rhythme différent que nous avons entendues précédemment. On sent que ce chœur est écrit tout d'une haleine et avec une facilité extraordinaire. — Le *final* de cet acte contient plusieurs épisodes sur lesquels il conviendrait de s'arrêter un instant. Tout d'abord, une interpellation violente et farouche du vieux Ismaël, rappelant ses exploits d'autrefois contre les chrétiens et jurant d'assouvir sa haine sur le Prisonnier. Page d'une grande vigueur où la rage concentrée se trahit parfois dans des phrases d'une cruauté féroce « Tu maudiras dans ta souffrance ». Réponse calme et digne du Prisonnier; fureur du chœur déchaînée contre lui; encore un arioso du Prisonnier « pour tromper ta haine cruelle » dont il est impossible d'exprimer la douceur, le charme et l'effet mélodique. Vient enfin le point culminant de l'opéra, le *sextuor* avec chœurs, à l'occasion des fiançailles de Fatima avec Aboubeker. Le thème de ce sextuor, d'une ampleur superbe, est admirablement traité. Exécuté par Fatima seule, il reparaît ensuite en sextuor, puis il est repris par les chœurs, et les voix indépendantes des solistes rehaussent encore sa beauté. César Cui en augmente l'effet saisissant par un formidable crescendo vocal et instrumental. Ce sont des flots d'harmonie qui se déroulent majestueusement dans un mouvement ascendant, et saisissent l'auditeur d'un véritable transport d'enthousiasme. Cette page magistrale est d'un effet inoubliable. Elle a été bissée aux concerts et même au théâtre, cas unique peut-être pour un final d'acte d'opéra.

Ce deuxième acte du Prisonnier, nous aimons à le répéter, ne déparerait pas le plus bel opéra existant: plein de sève, d'une rare maëstria de facture, d'inspiration, c'est

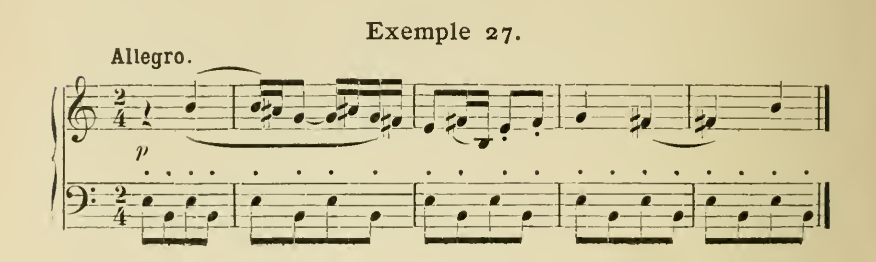
un vrai kaléidoscope des plus chaudes et des plus brillantes couleurs.

Le *troisième acte*, écrit comme le premier, en 1857, a été plus considérablement remanié. César Cui y a ajouté un numéro de *danses* et écrit à neuf le *final*, de sorte que cet acte, même après le splendide deuxième, ne fait pas mauvaise mine. Il débute par un *chœur de fête Tscherkesse* écrit dans le style symphonique et très bien développé. Les hommes le commencent par un thème énergique, syncopé; puis viennent les femmes avec un chant doux et amoureux; ensuite le premier thème revient, avec des développements symphoniques, et exécuté par le chœur entier. Parmi ces développements le thème des femmes reparaît dans une autre tonalité, après une belle pédale, et le chœur se termine par la phrase syncopée du premier thème, dite par tout le chœur, et accompagnée de brillants contrepoints. C'est assurément un morceau symphonique, mais absolument à sa place, puisque les chants de fête n'exigent pas de mouvement scénique.

Suivent deux numéros de *Danses*. La première est d'une exquise langueur amoureuse. Le premier thème, sorte de valse lente, cadencée, est très sympathique; le deuxième thème, plus vif et fortement rhythmé; on dirait qu'il marque les mouvements des danseuses, avec des traits charmants à l'orchestre; mais le troisième thème est le plus beau de tous, par sa morbidesse orientale et son coloris chaud et passionné. Suivent des développements qui conduisent à un crescendo d'une puissance wagnérienne et à une conclusion dans laquelle la passion le dispute à la grâce. — Le deuxième numéro est d'une couleur sauvage; la vigueur et l'énergie y dominent; il est très caractéristique, intéressant et original. Le premier thème a quelque chose de farouche dans sa rude simplicité; le deuxième, construit sur une quarte de bassons est absolument oriental; très rude, mais en même temps agile et fringant (Ex. 27). César Cui le fait entendre ensuite en canon, puis avec diverses harmonisations, tantôt âpres, tantôt

douces. La partie du milieu est très intéressante: ce sont d'abord des broderies élégantes sur le premier thème en

Exemple 27.



majeur, puis la réunion des deux thèmes, auxquels César Cui ajoute vers la fin deux phrases caractéristiques, ce qui forme un ensemble étrange mais grandiose de quatre thèmes réunis. La coda écrite à 3/4, a quelque chose d'échevelé, surtout vers la fin, quand arrivent les coups de trompette retentissants, et les accords définitifs, sur lesquels les petites flûtes dessinent le deuxième thème en caractères flamboyants. — Ces trois morceaux sont traités symphoniquement; la musique y gagne beaucoup, et l'effet dramatique n'y perd rien, puisqu'il s'agit d'une fête qui arrête momentanément le cours de l'action. Suit une *Chanson Circassienne* très gracieuse, d'une mélodie pénétrante qui s'imprime dans le souvenir, accompagnée par des quintes tantôt en *fa majeur*, tantôt en *ré mineur*; ce morceau est également empreint d'une couleur orientale bien tranchée. Le deuxième couplet est accompagné d'un très curieux contrepoint. Quelques accords chantés par un chœur de femmes à la fin de chaque couplet, ajoutent au charme de l'ensemble. C'est le morceau le plus populaire de l'opéra. — Après cette chanson, les Tscherkesses quittent la scène, et à cette occasion, César Cui écrit une petite coda pour orchestre seul sur le même thème qui change absolument de caractère, et de vif et pimpant, devient très doux. Cette coda a servi de conclusion à l'ouverture. Le numéro suivant est un *duo* d'Aboubeker avec Fatima; duo d'amour et aussi de jalousie,

suivi d'un élan de tendresse d'Aboubeker adroitement apaisé par Fatima. L'andante du duo est très beau, d'un style large et noble; il sonne admirablement dans les voix, absolument indépendantes l'une de l'autre, et qui dans leurs mouvements simultanés, aboutissent souvent à de ravissantes harmonies. L'allegro, très mouvementé, d'une agitation fébrile, ne manque pas de caractère, bien qu'il soit un peu inférieur au reste, comme musique. La plus belle partie du duo commence au récitatif mélodique de Fatima (« Dieu s'il me devinait ! ») et se soutient jusqu'à la fin. Ces récitatifs et les phrases passionnées, chantées ensuite par Aboubeker, sont pleins de la plus heureuse inspiration. La situation scénique, un poétique effet de lune, une mélodie toute palpitante de passion, une superbe instrumentation, tout se réunit pour tenir l'auditeur sous le charme enchanteur de la fin de cette scène. Les phrases mélodiques d'Aboubeker sont en tout dignes de son air du deuxième acte, et son rôle dans le Prisonnier, s'il n'est pas le plus considérable, est peut-être le mieux réussi de tous. — La *Cavatine* du Prisonnier, du même caractère que son air au premier acte, a moins de valeur musicale. — Son *duo* suivant avec Fatima est dramatique, vibrant, haletant, passionné et original. C'est de la vraie musique d'opéra. Aucun arrêt, aucune faiblesse, aucune hésitation qui refroidisse l'intérêt; écrit il y a trente ans, il dénote déjà dans l'auteur non seulement un grand talent, mais encore un tempérament dramatique. — Le *Final* aussi est un excellent échantillon de ce côté remarquable du talent de César Cui; il est extrêmement court et concis. Après la fuite du Prisonnier, l'auteur précipite le dénouement; il frappe à grands coups, peint à grands traits; chaque phrase, chaque entrée est pleine de caractère dans sa concision. Le rhythme, la déclamation, tout est subordonné aux exigences de la situation scénique. (Il ne faut pas oublier que ce final a été écrit récemment). En fait de détails, nous citerons les rudes intervalles de secondes sur lesquelles Fekherdine et Aboubeker apos-

trophent la malheureuse Fatima; les fragments de la prière musulmane du premier acte, chantés par Fatima au moment de se donner la mort, et la superbe phrase finale en mouvement contraire (Ex. 28) qui exprime si bien les imprécations et la passion déchaînée d'une foule furieuse et fanatique.

Exemple 28.



Malgré les excellents points qui viennent d'être signalés, le Prisonnier du Caucase est l'opéra le moins remarquable de César Cui ; il fait seulement prévoir à quel point se développera dans la suite le talent dramatique de l'auteur. Ce n'est ni le dernier mot de la forme, ni le dernier mot de la profondeur des idées et du sentiment; mais tel qu'il est, c'est un opéra charmant qu'on entend avec vif plaisir, et son deuxième acte ferait honneur aux plus éminents compositeurs d'opéra.

Il existe deux éditions du Prisonnier, l'une russe, l'autre française, faites toutes les deux par M. Bessel (la propriété de l'édition française pour la France appartient à M. Leduc). M. Bessel est un éditeur de Pétersbourg, de grande énergie et intelligence, qui dès le début, a su apprécier à sa valeur la nouvelle École russe, et s'en est fait l'éditeur à ses risques et périls. L'École russe est redevable en grande partie de la propagation de ses œuvres, tant en Russie qu'à l'étranger, à l'initiative et à la persévérance de cet homme dévoué.

LE FILS DU MANDARIN

Le *Fils du Mandarin* est un petit opéra vif, gai, spirituel, mais qui n'occupe pas dans l'œuvre de César Cui une place essentielle. Il ne joue aucun rôle dans la progression de talent, dont nous avons parlé, et dont les trois jalons sont bien évidemment le *Prisonnier, Ratcliff* et *Angelo*.

C'est, pour ainsi dire, une pièce d'occasion, qui a été faite pour être exécutée avec accompagnement de piano par des amateurs, et dont le rôle principal a été interprété par la femme de l'auteur.

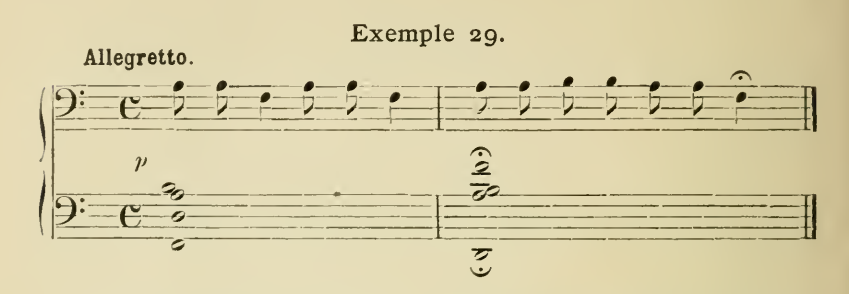
Le sujet en est plus que simple, presque primitif.

Un Mandarin, qui a perdu son fils, je ne sais plus trop à quelle occasion, s'est mis à sa recherche. Un tavernier fourbe veut lui substituer un autre fils, mais ce complot se dévoile et tout finit à la satisfaction générale. A cette intrigue anodine se mêle l'amour du fils du Mandarin pour la fille de l'aubergiste. Tout le personnel consiste en cinq personnages; pas de chœurs. — Écrit avec dialogues, cet opéra comique est essentiellement français et dans le genre des opéras d'Auber; non moins spirituel, non moins bien fait, mais plus musical. Outre l'ouverture il contient dix morceaux. Il a été écrit en 1859.

L'ouverture est très piquante; elle commence et finit par une marche soi-disant chinoise, qui dans la péroraison ne manque pas d'un certain grandiose. Les thèmes de l'allegro sont d'un *chic* que n'aurait pas renié Offenbach, mais du meilleur ton. L'ouverture est traitée d'une manière sympho-

nique sans aucune lourdeur; tout le Mittelsatz, construit sur la phrase ridicule du personnage grotesque de l'opéra (Ex. 29), est peut-être la partie la plus spirituelle de l'ouverture.

Exemple 29.



Le premier *Duo* chanté par Mouri, fils du Mandarin, et Yédi, fille du tavernier, est délicieux d'un bout à l'autre et débute par une valse charmante. Les questions de Yédi sur le personnage imposant du Mandarin, haut dignitaire du Céleste Empire, sont d'une emphase comique, mais pleine de goût; les réponses de Mouri qui ne pense qu'à son amour, tendrement passionnées. Dans tout ce duo la tendresse s'unit à la grâce, la gaîté au goût le plus irréprochable, et à chaque page l'inspiration coule de source.

N° 2. *Récitatif* et *Air* du personnage grotesque Zaïsang. Cet air est écrit un peu à la manière des Italiens, avec le parler rapide de leurs airs comiques; chaque phrase vocale est interrompue par des accords ff^mo^ avec un coup de grosse caisse. Au milieu se trouvent des idées plus originales, dont le comique ne réside plus dans cette émission rapide des paroles, mais dans le contour mélodique des phrases et dans l'harmonisation.

Le *Quatuor* n° 3, aussi charmant que le premier duo, est plein de nuances fines et spirituelles. Chez le tavernier, beaucoup d'emphase ampoulée, surtout au milieu du quatuor; chez Yédi et Mouri, beaucoup de douceur câline; Zaïsang interrompt à plusieurs reprises le quatuor, d'une façon très comique, par la phrase accompagnée des trombones qui sert de thème

au Mittelsatz de l'ouverture (Ex. 29). Ajoutons que les voix y sont supérieurement traitées, et que César Cui jongle spirituellement avec les thèmes principaux, qui disparaissent et reparaissent toujours à propos.

L'*air* de Yédi n° 4, lyrique, vocal, chantant, offre des effets rhythmiques ingénieux. La fin de l'air est presque poétique. Ce morceau pourrait occuper une place capitale dans n'importe quel opéra en renom.

Le n° 5 est une *marche chinoise* déjà entendue au début de l'ouverture, mais qui finit ici d'une manière complète et déterminée.

Le n° 6, *Duo* des deux basses (le Tavernier et le Mandarin) écrit en forme de polonaise, a de la verve, de l'entrain; le caractère des personnages ressort bien, les épisodes humoristiques et spirituels ne manquent pas. Il est bien écrit pour les voix, avantageux pour les exécutants, mais dans l'œuvre de César Cui il ne présente rien de remarquable.

N° 8. *Duo* terminé par un *Trio*, comme dimension, le morceau le plus considérable de l'opéra. Il est très varié. Le duo est la répétition à deux voix de l'air de Yédi; dans le trio, Yédi ramène le piquant et fringant allegro de l'ouverture, et les phrases emphatiques du premier duo sont employées avec le plus grand à propos, puisque Yédi se trouve maintenant en présence du Mandarin en personne. Le thème final du trio a de l'élan, de la vigueur, non sans une légère teinte de sans gêne; la strette est pleine de feu. Tous ces motifs s'enchaînent et se suivent avec autant de facilité et de naturel que de talent.

N° 9. *Romance* absolument charmante, faite pour les délices des barytons.

N° 10. *Quintette final* écrit avec beaucoup de verve, vif, sémillant, varié, bien approprié aux caractères des personnages, plein de contrastes, d'une facture virtuosesque, et qui se termine par les accords de la marche chinoise dans un rhythme élargi.

Le *Fils du Mandarin* n'est pas, comme on le voit, une œuvre d'une portée bien sérieuse, mais l'auteur n'y aspirait pas. Elle réalise absolument le but qu'il se proposait. C'est à la fois un badinage plein d'esprit et de talent, et l'un des plus gentils opéras comiques (genre français) existants.

WILLIAM RATCLIFF

William Ratcliff a été représenté pour la première fois en 1869; douze ans le séparent donc du *Prisonnier*. Douze ans ne s'écoulent pas sans laisser de traces sur une organisation artistique comme celle de César Cui. Dans cet homme de si grand talent il y a un penseur, et son inspiration passe toujours par le creuset de la raison.

Pendant ces douze ans il médita beaucoup sur les formes vocales et surtout sur les formes d'opéra, et ces méditations eurent pour résultat des recherches sur le vrai style de la musique dramatique. Dans ce temps-là (1869), les tentatives de Glück étaient absolument oubliées, et les opéras italiens régnaient presque sans concurrence. Et qu'étaient-ce que les opéras italiens comme forme? Un amalgame de morceaux détachés, tous d'une même coupe, se composant invariablement ou de deux parties: un andante et un allegro, ou de trois parties: un andante entre deux allegros. Dans chacune de ces parties, surtout dans les allegros, le motif revenait avec une ritournelle banale au possible, pendant laquelle le héros se promenait de long en large sur la scène. Les récitatifs étaient souvent d'une longueur démesurée, d'une nullité inconcevable; et rien au monde, aucun incident, aucune catastrophe scénique, n'était capable de modifier ces formes. Le héros recevait-il une insulte publique, au lieu de riposter immédiatement, il se rangeait avec tout le monde le long de la rampe, chantait un long andante de l'ensemble et ripostait ensuite. Les chœurs s'évertuaient à crier à tue-tête: „Courons à la vengeance,“ sans bouger d'un pas, etc., etc.

La nouvelle école russe comprit que dans la musique vocale il fallait compter avec les paroles, et dans la musique dramatique avec l'action scénique ; autrement, autant vaudrait solfier, tout simplement, et transformer l'opéra en un concert costumé. Elle rêva donc une entente parfaite, une véritable fusion de la musique avec le drame et avec les paroles ; elle rêva leur soutien et leur aide mutuels. Une fois cette base adoptée, elle y apporta des perfectionnements nombreux, dont le premier fut la plus grande liberté et la plus grande variété des formes, en commençant par des formes symphoniques largement développées, pouvant être employées très à propos dans les danses, dans les chœurs qui accompagnent les solennités religieuses, populaires et autres, et en finissant par de courtes phrases du récitatif mélodique, se suivant sans se répéter, sans présenter de formes précises, comme, par exemple, dans les scènes dramatiques. La nouvelle école russe ne renie aucune des formes convenues, mais elle exige qu'elles soient employées avec à-propos et chacune à sa place. Elle ne restreint pas, elle élargit. Elle fait grand cas des morceaux d'ensemble qui font valoir les voix avec avantage, mais elle veut que ces ensembles aient leur raison d'être et ne ralentissent pas l'action. Une chanson à couplets de la coupe la plus franche peut trouver sa place dans un opéra ; mais là où l'action se précipite, où les passions se débattent, où le dénouement approche, il ne peut être question ni d'ensembles, ni de formes développées et régulières. Le récitatif mélodique seul peut répondre aux exigences de ces situations-là. Cet à propos, cette liberté, et cette variété de formes constituent le trait principal de la nouvelle école russe ; mais, outre ce trait principal, elle attache encore beaucoup de valeur à d'autres détails, tels que : la caractéristique des personnages, la couleur locale, la déclamation belle et juste, faite pour mettre les paroles en relief et non les voiler. Il va sans dire qu'elle proscrit absolument les banalités, dont les compositeurs d'opéra, (surtout les Italiens) se faisaient comme une gloire de

remplir leurs pages. Au contraire, elle met toutes les ressources harmoniques, rhythmiques et orchestrales de la musique symphonique contemporaine au service de la musique d'opéra. Jusqu'à présent on ne trouvait de la musique *véritablement belle* que dans la musique instrumentale (symphonies, quatuors, etc.). Les compositeurs russes l'ont créée belle dans leurs opéras.

Ces tendances ont, comme on le voit, une certaine analogie avec les tendances de Wagner; mais si le but est à peu près le même, les moyens sont bien différents, à commencer par le choix du sujet. Les sujets de Wagner n'ont rien d'humain; ce sont des idées abstraites personnifiées; les personnages sont des mannequins incapables d'inspirer le moindre intérêt. — Chez les auteurs russes les passions humaines qui charment, émeuvent et bouleversent nos existences, évoquent seules leur inspiration. Chez Wagner, les voix sont absolument subordonnées à l'orchestre; c'est à l'orchestre qu'il confie ses idées principales, et les voix ne servent qu'à réciter des vers sur des phrases musicales secondaires, parfois nulles[1]. Ce système manque absolument de logique, car le spectateur a devant les yeux des acteurs; il voit leurs gestes, suit leur action, écoute leurs paroles et la musique faite sur ces paroles. Donc chez Wagner c'est le secondaire qui ressort et l'essentiel qui s'efface. — Dans l'école russe les voix dominent; à elles sont confiées de préférence les idées principales. La musique d'opéra russe est une musique essentiellement vocale. — Les formes de Wagner sont essentiellement symphoniques et uniformes. L'idée musicale est submergée par ces lourdes vagues qui roulent l'une sur l'autre, surchargées d'exagérations d'harmonie et de sonorité, et d'une monotonie que ne peuvent racheter les pages vraiment belles et grandioses, „aussi rares“, dit César Cui, „que

[1] Sans doute on trouve de rares exceptions, mais il s'agit ici du système général.

les oasis dans le Sahara." — Il a été dit plus haut que la variété des formes constitue l'un des principes de la nouvelle école russe. — Chez Wagner, chaque idée, chaque héros, chaque objet est représenté par un motif (*Leitmotiv*) qui à la réapparition du héros, de l'objet ou de l'idée, revient aussi, mais sans développement, presque sans aucune altération, et constitue un nouvel élément de monotonie. — La nouvelle école russe n'a pas en grande estime ce *Leitmotiv*. Elle ne se contente pas de donner à ses héros une seule idée musicale; elle multiplie les thèmes et les développe. — En général, tout en rendant à Wagner la justice due à sa forte individualité et à son talent, elle estime que sa doctrine est absolument fausse, qu'il a fait plus d'ennuyeuse musique que de bonne, et la folie du culte wagnérien, d'autant plus fanatique qu'il est moins sincère, ne l'a pas encore gagnée.

Il convient aussi de dire que la nouvelle école russe a puisé les premiers éléments de ses principes dans quelques belles scènes de Glinka écrites tout instinctivement, et dans les admirables récitatifs de la *Roussalka* de Dargomijsky.

Le premier opéra écrit dans ce nouvel ordre d'idées est *William Ratcliff*.

Le sujet est tiré du drame de Heine, qui porte le même nom; sujet un peu étrange, obscur et fantastique, mais traité avec la fougue et le talent du grand poète allemand. Ces qualités et la beauté des vers captivèrent César Cui. Voici le sujet en peu de mots : Marie Mac Grégor, fille d'un Laird Écossais, est sur le point d'épouser le jeune Douglas, son troisième fiancé; les deux premiers ont été tués en combat singulier par William Ratcliff, qui l'avait aimée avant eux et avait été d'abord payé de retour, puis brusquement dédaigné par un étrange caprice. Toujours épris, et altéré de vengeance, Ratcliff a juré que Marie ne sera jamais à un autre qu'à lui, et son ressentiment s'est acharné sur les fiancés qu'acceptait la jeune fille. Il défie Douglas comme les précédents, mais cette fois il est vaincu et blessé. Plein de déses-

poir et de mépris pour lui-même, il pénètre dans la chambre nuptiale de Marie. A sa vue, les sentiments de tendresse d'autrefois se réveillent dans le cœur de la jeune fille; elle le reçoit avec amour et panse sa blessure. Tout à coup Ratcliff entend chanter par la vieille Margaretha, nourrice de Marie, *la chanson du sang*. (Cette chanson a eu jadis une grande influence sur le sort du père de Ratcliff). Les regards de William se troublent; au nom de Douglas (du jeune époux), prononcé par Marie, poussé par une volonté fatale, il se jette sur elle et la poignarde. Mac Grégor, le père, accourt au bruit, le fer à la main. Duel furieux qui finit par la mort de Mac Grégor. Alors Ratcliff va rejoindre *sa douce colombe* et se donne la mort couché à ses pieds. Restée seule au milieu de ces victimes, Margaretha, à demi-folle, rappelle aux assistants l'histoire tragique du père de Ratcliff, car il faut le dire, il y a une sorte d'affinité néfaste entre les deux couples: le père de Ratcliff et la mère de Marie — et leurs enfants; affinité d'une grande influence morale sur William, nature passionnée dont l'exaltation va jusqu'à l'hallucination. Il a souvent des visions de son père tué par Mac Grégor, et de Betty, la mère de Marie. Il croit comprendre leur volonté et s'y soumet inconsciemment. Le drame de la vie des parents ne fait pas partie du libretto, il est raconté incidemment par Margaretha. — Le côté bizarre et fantasque du libretto peut bien donner prise à la critique, au point de vue de la raison et de la vraisemblance, mais il est incontestablement très favorable à la musique et de nature à séduire un compositeur. César Cui a touché aussi peu que possible au drame de Heine; il y a seulement ajouté des chœurs. Les longs récits qui y abondent étaient des écueils bien dangereux pour la musique; mais, comme on le verra, ils ont donné lieu à des formes neuves et originales. Ces formes musicales se distinguent surtout par de larges développements symphoniques qui ne nuisent pas à la vérité, grâce aux longs récits où ils trouvent leur application; — par une ampleur puissante, des

morceaux de grande dimension, de la musique à profusion, intense et savoureuse, musique qui dans plusieurs morceaux est un peu teintée de Schumannisme. On peut reprocher à *Ratcliff*, sous le rapport des formes, l'emploi pas absolument rationnel du chœur dans le récit de Douglas, et quelques défauts de déclamation.

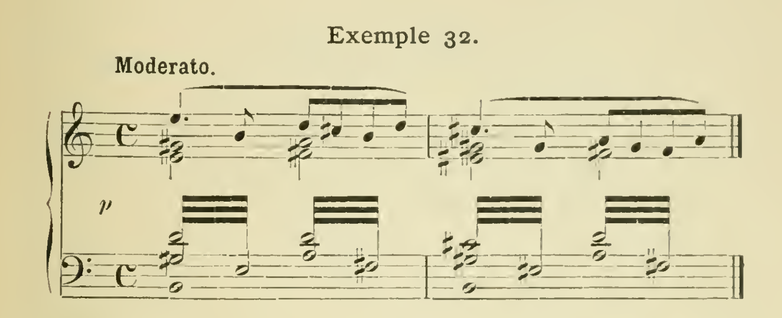
L'opéra est précédé d'un *prélude* (Vorspiel). Le problème que l'auteur s'est proposé d'y résoudre est original, sinon unique. César Cui a voulu y reproduire dans tout son développement le caractère de Ratcliff, c'est pourquoi le prélude est construit exclusivement sur les phrases vocales du héros. Il commence par des phrases vagues, qui montent, descendent, s'enlacent et s'entre-croisent. Parmi ces phrases il faut signaler les deux principales : La première, tirée de la scène de la Roche Noire (Ex. 30). *(Ha ha! meinet halb kann sie sich ganz verhüllen!*[1] *— Ha ha! qu'elle se cache entièrement, peu m'importe!)*, la seconde, du récit de Ratcliff *(das andre Bild schien ein Weib zu sein, — l'autre vision semblait être une femme)* (Ex. 31).



[1] La partition de Ratcliff est éditée avec le texte russe et allemand.

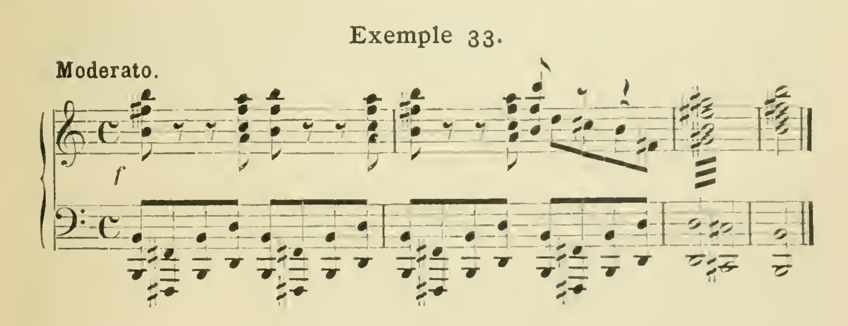
Le début vague du Vorspiel, dont il vient d'être question, aboutit à ces deux phrases. La première, très énergique par elle-même, se trouve atténuée ici par la douceur de l'harmonisation et des alternances charmantes (Ex. 32). La seconde

Exemple 32.



phrase conserve son caractère passionné. Suit un grand crescendo agité, ramenant la seconde phrase de plus en plus ardente et accompagnée par des secondes d'une grande rudesse qui en rehaussent l'intérêt. A cette explosion de passion exhalée jusqu'à l'épuisement, succède une vision fantastique, éthérée, (première phrase), suivie des coups de l'horloge sonnant onze heures, sur d'étonnantes harmonies ; puis la première phrase revient avec un déchaînement de furie formidable et se termine par des accords d'une sauvage et splendide énergie (Ex. 33).

Exemple 33.



C'est un morceau de musique de la plus grande originalité comme forme, comme idée, et d'un coloris superbe. Il est écrit

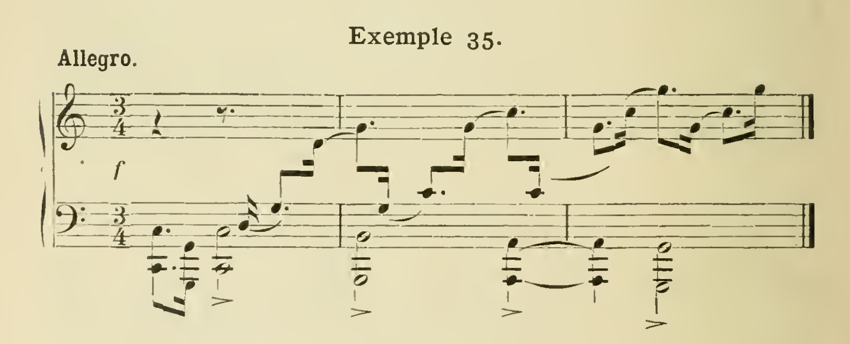
en *si* mineur; une transition aussi simple qu'heureuse conduit en *ut* majeur (Ex. 34), ton dans lequel est écrite la première scène.

Exemple 34.



Chœur et bénédiction nuptiale. Le chœur est d'une grande envergure, large, majestueux, mais un peu sombre, et il faut bien dire qu'en général la couleur sombre domine dans Ratcliff; cette uniformité d'effet rend peut-être l'impression plus forte et plus profonde encore. Le chœur débute par les entrées successives des voix en quartes et en quintes (Ex. 35);

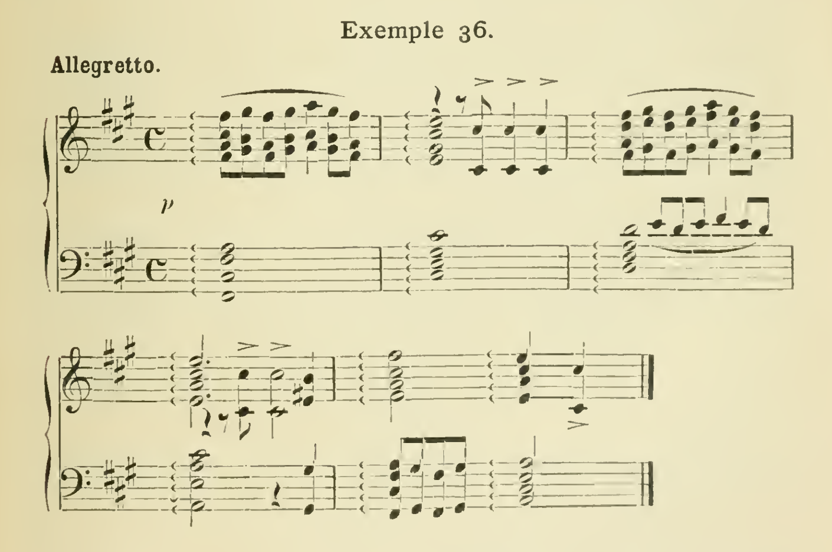
Exemple 35.



les accords, les modulations qui suivent, les imitations, les effets rhythmiques, tout cela est d'une grande vigueur. Le deuxième thème est mineur, d'une douce gravité, écrit dans le rhythme de polonaise, comme du reste tout le chœur. Il finit par une splendide pédale qui ramène le premier thème largement développé vers la fin. — La bénédiction de Mac

Grégor, d'une teinte un peu religieuse, est très belle et empreinte d'une grave majesté. Peut-être même est-elle trop belle et trop douce pour ce sombre personnage, mais le cœur paternel est capable d'attendrissement même dans les plus farouches natures. Les imitations de l'orgue et la fin de cet épisode sont éminemment poétiques. — Soudain on entend à l'orchestre, pour la première fois, le thème de *la chanson du sang*. C'est une phrase très simple, basée sur l'alternance du majeur avec le mineur, répétée tantôt en sixtes, tantôt en tierces, tantôt dans le haut, tantôt dans le bas, et très caractéristique (Ex. 36). Entendue une fois, on ne peut plus

Exemple 36.



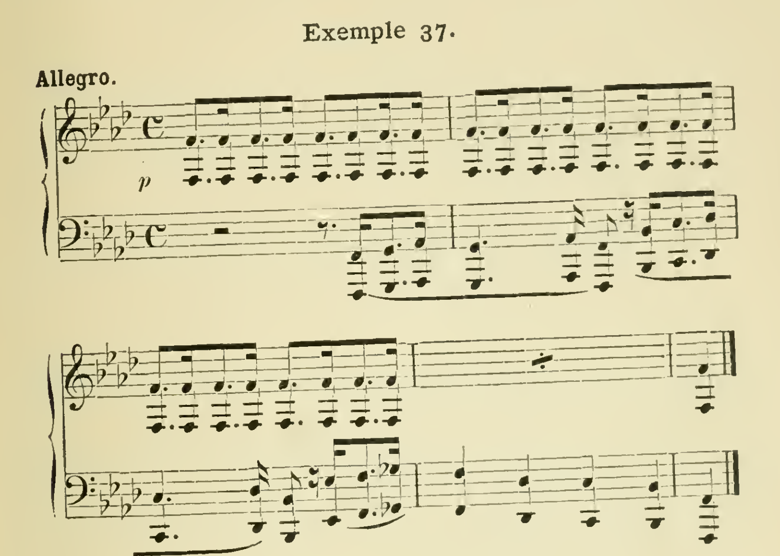
l'oublier. Sur ce thème, la vieille Margaretha prononce en récitatif ses paroles fatales *(Was ist von Blut dein Schwert so roth? — Pourquoi ton glaive est-il couvert de sang?)* et peut-être l'auteur aurait-il mieux fait de donner la mélodie à la voix, ce qui eût été tout naturel, tandis que l'apparition du thème à l'orchestre n'est pas suffisamment motivée. — Après quelques paroles agitées de Douglas, étonné de cette chanson funèbre au milieu d'une fête nuptiale, et les réponses de Mac

Grégor qui lui en donne l'explication, arrive la dernière reprise du chœur sans nouveaux développements.

La deuxième scène est encore plus considérable que la première; Marie, voyant Douglas tout impressionné de la sombre chanson de Margaretha, lui avoue que cette chanson lui est douce, qu'elle lui rappelle ses années d'enfance; ces paroles donnent lieu à une romance ravissante, pleine de suavité exquise et de fraîcheur. — En analysant avec attention cette romance, ou, pour mieux dire, en analysant toute la partition de *Ratcliff*, on est frappé de la richesse inouïe de l'inspiration mélodique et du parti que l'auteur a su en tirer. Partout le travail est d'un complet, d'un fini, et d'une délicatesse vraiment admirables. — Suit le *récit du voyage de Douglas*. Talonné par l'impatience, il avait laissé en route ses compagnons, il accourait seul à toute bride, lorsqu'il fut attaqué par trois malfaiteurs. Près de succomber, il se croyait perdu, lorsqu'un inconnu accourt à son secours, met en fuite les brigands, et disparaît, se dérobant ainsi à sa reconnaissance. Ce récit est interrompu par le trouble de Marie qui, tout épouvantée, perd connaissance, croyant reconnaître dans cet attentat la main de Ratcliff. Ce long *récit* est accompagné d'ensembles et de chœurs. — L'emploi de ces chœurs, du plus bel effet musical, est peut-être, comme nous le disions plus haut, discutable sous le rapport scénique; mais à cette critique on pourrait répondre que si le chœur ralentit un peu le récit, il ne ralentit pas l'action. La musique du *récit* de Douglas est superbe, pleine de feu, d'énergie; et la reproduction du galop saccadé du cheval (Ex. 37), des coups d'éperon (Ex. 38), ne fait que rendre plus accentués les contours mélodiques, et plus éclatant le coloris de ces admirables pages. Le rhythme heurté, les phrases qui s'entre-choquent, en rendent la conclusion émouvante au possible. — L'ensemble du milieu (l'évanouissement de Marie) est tout aussi beau, quoique d'un caractère plus calme. Il est entièrement construit sur le thème de Margaretha, thème qui se développe avec une rare ampleur, atteint la limite extrême du

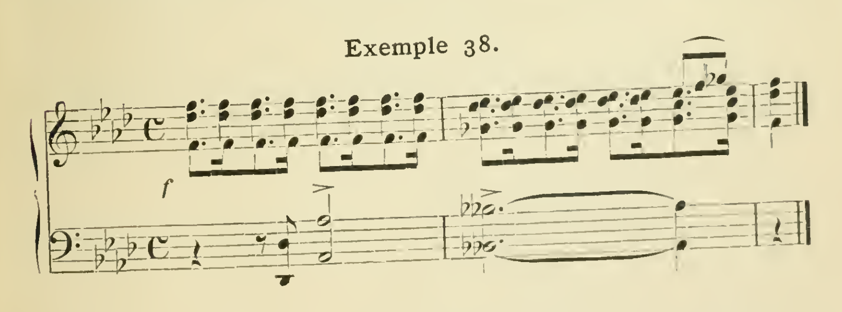
forte, et diminue graduellement pour s'éteindre dans des accords longuement tenus. — Il faut encore signaler un tout

Exemple 37.



petit récitatif mélodique de Marie, revenue de sa défaillance *(habt Dank, ich athme jetzt weit freier — merci, je respire main-*

Exemple 38.



tenant plus librement), accompagné par les violons divisés avec sourdines et d'une langueur délicieuse. Suit la reprise de la musique du récit, dont la vigueur est encore décuplée par le chœur qui y prend part, et par le thème renversé réuni au

thème primitif (Ex. 39). Ces coups d'accords qui se succèdent et se pressent sont d'un effet saisissant. Puis, tout s'apaise et

Exemple 39.

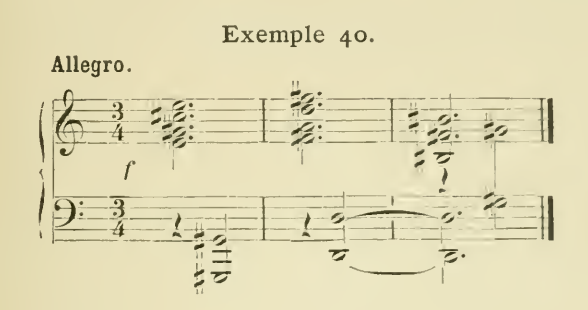


finit par le thème de Margaretha développé d'une manière nouvelle.

Le troisième morceau est un grand *récit de Mac Grégor,* qui raconte à Douglas l'histoire du meurtre des deux premiers fiancés de sa fille. Ce *récit* est un admirable modèle de l'expression d'une sombre humeur concentrée, d'une fureur contenue, d'une rudesse voilée et dissimulée avec effort. Tout concourt à augmenter l'intensité de ce coloris : l'invention mélodique, le rhythme, l'harmonisation, l'instrumentation. La musique est d'un grand style, largement développée, bien déclamée. Malgré l'empire de Mac Grégor sur lui-même, parfois son récit devient haletant (là surtout où il parle des recherches du meurtrier), parfois il éclate avec une force terrible. Je ne crois pas qu'il fût jamais écrit pour voix de basse un morceau plus splendide et plus caractéristique. C'est le farouche et le fatal mêlés à un sentiment grandiose qui fait frémir, tout en inspirant le respect. — En fait de détails il faut signaler le thème chevaleresque de Mac Grégor quand il parle des fiancés, les phrases diatoniques en tons entiers, les secondes furieuses de la poursuite du meurtrier, le splendide thème majeur *(und doch dieselbe Nacht — et cependant cette nuit même)*, une magnifique pédale à la partie supérieure, les

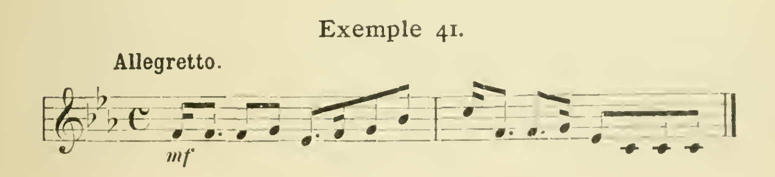
terribles coups de trombone vers la fin (Ex. 40) et la phrase finale, la même que celle du commencement, accompagnée par de rudes accords hachés.

Exemple 40.



La dernière scène de l'acte est celle du *bal nuptial* dans lequel s'introduit furtivement Lesley, ami et confident de Ratcliff, pour remettre un cartel à Douglas. Les chœurs constituent la partie prédominante de cette scène. D'abord, le chœur des hommes qui félicitent Douglas, construit sur un thème national écossais d'un rhythme syncopé très original (Ex. 41), harmonisé et développé avec autant de savoir-faire

Exemple 41.



que d'inspiration. — Puis un chœur de femmes qui félicitent Marie; chœur ravissant de jeunesse, de fraîcheur, et d'autant plus attrayant qu'il arrive après des pages bien sombres. C'est une fleur épanouie dans un site désolé et sauvage. L'accompagnement est une véritable ciselure, fine et variée. — Suit un chœur mixte construit sur les thèmes des deux chœurs précédents, d'un travail symphonique très intéressant, et qui vers la fin acquiert une belle vigueur. Le petit entre-

tien de Douglas avec Lesley se trouve intercalé au milieu de ce chœur. Lesley est le seul personnage humoristique de l'opéra. Dès les premières notes, ce caractère se dessine et se soutient jusqu'à la fin. Ses phrases, construites sur le chœur, sont tellement caractéristiques qu'elles s'en détachent avec relief. Les adieux ironiques qu'il adresse à Douglas sont superbes.

Par ce qui précède on peut voir que le premier acte contient seulement quatre scènes, mais toutes d'une grande ampleur et d'une magnifique richesse musicale. L'auditeur est impressionné autant par la beauté de l'idée que par le grandiose de l'exécution. Ce grand tableau musical est à la fois d'une splendide couleur et d'une facture symphonique magistrale.

Le *deuxième acte* se compose de deux parties bien distinctes : l'une, avant l'apparition de Ratcliff, — l'autre après.

La scène se passe dans une taverne écossaise où se trouvent les hommes de la bande de Ratcliff. Ils boivent, dansent et chantent. La musique de cette première partie est vive, spirituelle, un peu rude, un peu française par ses allures rhythmiques. Le premier morceau est un *entr'acte* lié avec un *chœur dansé*. Rhythme à deux temps ; quintes obstinées dans l'accompagnement, motif piquant et gai ; la première phrase de ce motif se retrouve à la basse accompagnée de modulations en accords énergiques. Trois coups de timbales, auxquels répondent trois coups de trompette. Reprise du premier motif avec les contrepoints et les variantes les plus ingénieuses, tant dans la partie inférieure que dans la partie supérieure. La toile se lève : le deuxième thème apparaît, composé de périodes de trois mesures, un peu rustique dans son expansion de bonne humeur, accompagné par un balancement de basses, entamé par les ténors, continué par les altos, les sopranos et puis par le chœur entier à l'unisson. Grand crescendo qui ramène le premier motif, cette fois avec chœur, et avec de nouveaux développements ; le deuxième thème,

vigoureusement harmonisé, termine cette scène pleine de vie, et dont le brio constitue le trait distinctif. — La deuxième scène est tout épisodique. Un joyeux compagnon, quelque peu ivre, court après une fillette accorte sans parvenir à l'atteindre, par suite de la solidité insuffisante de ses jambes. La petite, prompte à la riposte, lui lance de vertes apostrophes et tout le monde d'éclater de rire. La musique de cette scène est faite de rien ; de petits traits composés de quatre notes en font les frais, et mettent en relief les éclats de rire dans le mouvement chromatique. Mais comme cette scène est écrite ! avec quel esprit, quel entrain, quel à-propos, quelle technique intéressante ! Ce morceau est éminemment humoristique ; on en trouve les saillies à chaque instant dans les arrêts inattendus des petits traits rapides dont il a été question, dans le changement du majeur en mineur, quand notre homme, repoussé par sa belle, s'en va tomber sur un banc ; dans des changements de tonalité du plus grand à-propos, dans la grâce légère et gouailleuse des reparties de la jeune fille, dans les imprécations burlesques de notre homme *(fahrt zur Hölle. — Allez au diable)* sur de rudes dissonances (Ex. 42), dans le

Exemple 42.



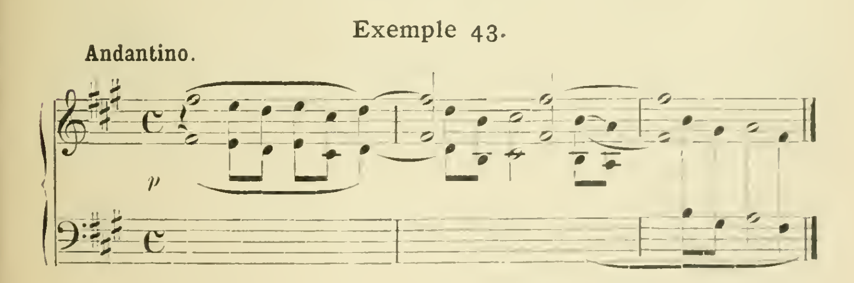
morendo de la fin, quand les joyeux compagnons n'en peuvent plus à force de rire, enfin dans le ronflement sonore du soulard. — Si, comme qualité, la musique de ce morceau le cède

au précédent, il est peut-être encore plus vivant et plus animé. Le troisième morceau est une *chanson de Lesley* avec chœur d'hommes; chanson très mélodique, d'une allure crâne, hardie et en même temps élégante, avec un excellent emploi des chœurs, qui mettent en valeur tout l'éclat du thème, de même que les touches de vigueur, dans la peinture, font ressortir les points lumineux. La chanson se compose de deux couplets qui ne se reproduisent pas littéralement. Le premier doit être presque parlé, le deuxième chanté, et ce cantabile est encore rehaussé par les traits de l'accompagnement. Ce morceau, tout en possédant de sérieuses qualités musicales, est de ceux qui peuvent avoir la malechance de devenir populaires. Il est précédé d'une scène de récitatif dans laquelle abondent les détails spirituels et humoristiques.

A peine est-elle terminée que Ratcliff apparaît et ne quitte plus la scène jusqu'à la fin de l'acte. Ratcliff est l'une des plus remarquables créations de la musique moderne, et son rôle de baryton est peut-être le plus beau qui existe, sans même excepter Rigoletto, considéré au point de vue italien. Ce caractère rêveur, poétique, passionné jusqu'à la violence et l'hallucination, toujours de la plus grande noblesse, parfois d'une tendresse inexprimable, est rendu par l'auteur avec un immense talent. Dès les premières paroles prononcées par Ratcliff, on sent en lui une personnalité puissante, une création vraiment poétique. — La bande de Ratcliff se disperse en partie; quelques hommes se couchent et s'endorment sur des phrases de la chanson de Lesley. Ce dernier rend compte à Ratcliff du résultat de son ambassade auprès de Douglas et lui demande la cause de sa haine contre l'époux de Marie. Suit un grand *récit de Ratcliff*, l'histoire de ses jeunes années et de son amour pour Marie; ce *récit* est une belle expression de la vérité dramatique unie à une musique inspirée et traitée avec le savoir-faire d'un maître. Le côté fantastique des apparitions y est admirablement rendu; les moindres nuances des passions mobiles de Ratcliff y sont toutes palpitantes; tantôt

c'est un trait ajouté, tantôt c'est une harmonisation nouvelle qui change l'aspect de la phrase principale. Le nombre des thèmes est peu considérable, mais leurs développements les modifient, les transforment jusqu'à les rendre méconnaissables. C'est ici que ressort la grande différence entre la manière de Wagner et celle de César Cui de traiter en musique les personnages de leurs opéras. Chez Wagner, le héros est représenté par une seule idée; chez César Cui, le type musical du héros est d'une grande variété mélodique. Chez Wagner, le thème se reproduit presque toujours textuellement; chez César Cui, le même thème subit des transfigurations étonnantes. Voilà le vrai joint entre la musique dramatique et la musique symphonique, le seul moyen de peindre avec vérité les diverses nuances du même caractère et du même sentiment. L'analyse des thèmes de César Cui, dans leurs divers emplois et leurs diverses transfigurations, est une étude aussi intéressante qu'instructive. Citons comme exemple, à la fin de la première page du *récit de Ratcliff*, un petit thème presque inaperçu, simplement ébauché, qui plus tard joue un grand rôle (*so mitleidig — si compatissant*) (Ex. 43). Ce motif est

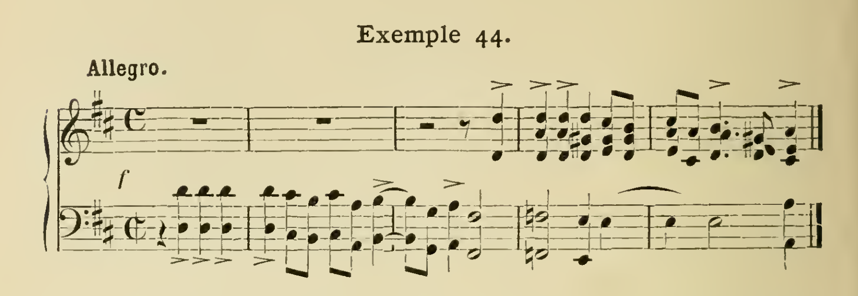
Exemple 43.



empreint ici d'une tristesse calme. Il reparaît ensuite, quand Ratcliff parle de sa jeunesse désordonnée et bouillante, et devient méconnaissable; exécuté au début par les basses dans un mouvement vif, continué par des entrées dans les autres instruments, il devient d'une fougue irrésistible (Ex. 44). — S'il fallait rendre un compte détaillé de ce *récit*, il faudrait

s'arrêter sur chaque phrase, ce qui mènerait trop loin, il faut cependant mentionner la douce beauté de la phrase qui repré-

Exemple 44.



sente l'apparition féminine, la rêveuse tristesse de cette pensée musicale dont la suavité, pour ainsi dire, s'évapore dans l'infini, les superbes récitatifs de l'arrivée de Ratcliff chez Mac Grégor, sa rencontre avec Marie (phrase de l'apparition féminine modifiée), la passion qui commence à gagner peu à peu la musique de cette scène, l'amour infini qui déborde dans les élans de Ratcliff vers Marie, et la conclusion du *récit*, mélodieux au possible, et qui se termine par un suprême sanglot d'amour.

D'après ce qui a été dit plus haut, on pourrait croire que ce *récit* est, musicalement parlant, décousu; que ces diverses phrases constituent une mosaïque peu agréable. Il n'en est rien cependant; on n'y trouve ni l'écœurante banalité, ni les formes rabâchées d'un air italien; c'est le récit d'un homme animé d'une pensée définie, de passions profondes, et dont toutes les phrases sont comme soudées et cimentées par les mêmes idées musicales qui reviennent périodiquement avec les modifications les plus variées. — Le contraste de la réplique de Lesley avec ce *récit* est presque violent. L'un est un morceau imprégné de la plus poétique fantaisie; l'autre un morceau gouailleur, on pourrait presque dire, cynique, s'il ne portait l'empreinte de la distinction inséparable du talent de l'auteur (Ex. 45). César Cui recherche passionnément la vérité de l'expression, mais il n'est pas un réaliste, ni un matérialiste; il

évite la vérité brutale des réalités. Il ennoblit tous les sujets qu'il traite et fait de la réalité une œuvre d'art. — La réponse

Exemple 45.

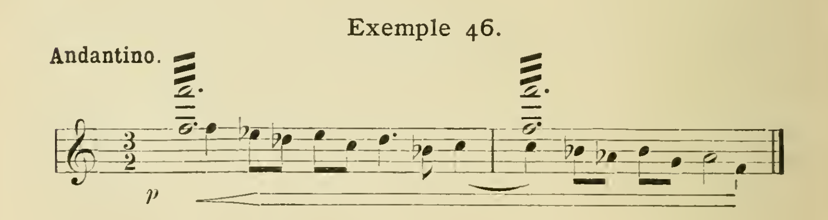


de Lesley est vive, spirituelle, volontairement emphatique et d'une belle humeur railleuse. — Dans la suite de son *récit*, Ratcliff raconte les dédains qu'il a subis, ses efforts d'oublier sa douleur dans une vie désordonnée, et la soif de vengeance qu'il n'a pu éteindre dans le sang des deux fiancés de Marie. Cette partie du *récit*, haletante de passion, entrecoupée par les réflexions prosaïquement philosophiques de Lesley, n'est pas à la hauteur de celle qui précède comme musique, mais on y rencontre de superbes épisodes. Citons le *récitatif* qui suit immédiatement la réponse de Lesley *(mit List und seltsam scheuen Blicken — avec ruse et des regards étrangement timides)*, d'une passion frémissante, qui arrive jusqu'au paroxysme de la fureur et dont l'intensité est encore augmentée par une phrase obstinée de la basse; elle se termine par un ricanement strident des instruments de l'orchestre. Puis le superbe épisode si pittoresque et si coloré, dans lequel il est question des débauches de Ratcliff *(liebend umschlossen — amoureusement enlacés)*; c'est une musique bachique, mais empreinte d'une grande noblesse. — Cette scène se termine par un épisode comique. La bande de Ratcliff, réveillée par les éclats des voix, croit avoir affaire aux gens de la police, et en est tout effarouchée; Ratcliff tranquillise ses bons soudards, les fait recoucher, et ils s'endorment avec des bâillements spirituellement simulés par la musique. — Ainsi finit le premier tableau de cet acte. Il faut encore dire que dans le cours de cette

longue scène entre Lesley et Ratcliff, leur caractère musical est soutenu avec une vérité constante et sans la moindre défaillance.

Le *deuxième* tableau, la *scène de la Roche-Noire,* près de laquelle se passe le duel de Ratcliff avec Douglas, est le point culminant de l'opéra. — La scène représente un site sauvage; le vent souffle avec violence, les éclairs sillonnent le ciel, le tonnerre gronde. Une *introduction* instrumentale rend admirablement bien le coloris du paysage et le déchaînement de la tempête. Cette *introduction* est basée sur la phrase de Ratcliff qui n'a été qu'ébauchée dans son *récit.* Ici elle est plus développée, interrompue par le grondement sourd des contrebasses, par les accords éclatants des cuivres, et soutenue par le trémolo des violons (Ex. 46); des traits de flûte font jaillir

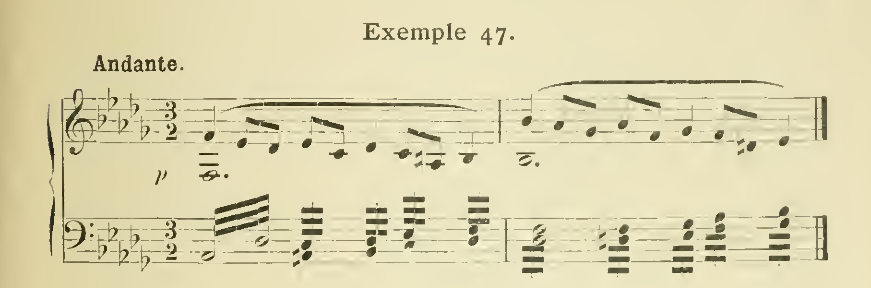
Exemple 46.



des étincelles sur ce sombre coloris instrumental. Il n'y a rien de bien nouveau dans ces effets, mais il y a beaucoup de nouveau dans la musique, dans la beauté expressive du thème, dans l'énergie de l'harmonisation. — Arrive Ratcliff. — En attendant son adversaire, il s'abandonne à des rêves sombres et désespérés; une cruelle ironie accentue ses paroles. Ce monologue a admirablement inspiré le musicien. Toutes les phrases musicales sont d'un sentiment intense, de la plus grande richesse d'expression et bien souvent d'une grande nouveauté rhythmique et mélodique. Ici apparaît pour la première fois la phrase principale de Ratcliff, entrevue dans l'introduction (Ex. 30), phrase d'une mâle énergie et très originalement construite en cinq membres. — Que d'ironie! que

de mépris écrasant dans l'expression du doute: *Douglas aurait-il peur!* — Que de sombre et froide résolution dans sa volonté de l'atteindre, fût-ce dans le château même de Mac Grégor; que de douceur voluptueuse et désespérée dans son aspiration au suicide (thème de l'*introduction* de cette scène, mais presque méconnaissable) (Ex. 47); quel splendide cres-

Exemple 47.



cendo et quelle rage dans la pensée qu'à l'heure même Douglas, peut-être, prodigue à Marie ses caresses... Mais on entend des pas. Douglas arrive et reconnaît dans Ratcliff l'inconnu qui lui a sauvé la vie. Explosion de reconnaissance de la part de Douglas (la musique reproduit un épisode du grand *récit* de Douglas au premier acte). Ratcliff écarte froidement ces élans de reconnaissance, en disant à Douglas que s'il l'avait trouvé aux prises avec un seul ennemi, il aurait passé son chemin sans le secourir. — Tout cela dans la musique est rude, mâle, coloré, d'un grand caractère et toujours relevé d'une pointe d'ironie sceptique. — En apprenant qu'il a affaire à Douglas, Ratcliff dit ironiquement adieu à leur *jeune amitié*, dévoile son nom avec une grande dignité et le provoque. — *Duel.* — Ce duel, construit sur des phrases de Ratcliff, est une page symphonique admirable, musicalement belle et pittoresque au possible. On y entend le cliquetis des armes, les coups d'épée formidables (accords dans diverses tonalités sur le même trille); on y sent l'acharnement des combattants (même trille, gamme en mouvement contraire qui traverse tout l'or-

chestre). Ratcliff blessé tombe sans connaissance. Douglas lui dit froidement: «nous sommes quittes», et s'éloigne. Le bruit de ses pas se perd dans le lointain, le vent gémit. — Ratcliff reprend ses forces. — Rien de plus beau que l'effort de sa pensée vague et indécise cherchant à se rendre compte de ce qui s'est passé et reculant de honte à mesure qu'elle devient plus nette. Il voit les tombeaux des deux victimes antérieures; il lit l'inscription sur ces tombeaux (musique lugubre, on dirait d'outre-tombe, si l'on peut s'exprimer ainsi). Impossible de ne pas reconnaître le lieu où il se trouve. Il se souvient de tout; sa rage, en pensant que Douglas va raconter à Marie son triomphe en se raillant du vaincu, n'a plus de bornes (fragment du thème de l'introduction de cette scène) (Ex. 48). Rire

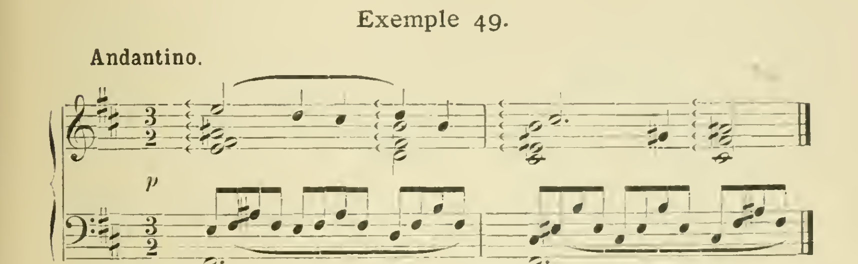
Exemple 48.



ironique de sorcières invisibles. Le thème principal de Ratcliff éclate dans toute sa vigueur, accompagné de ce rire furieux; imprécations de Ratcliff exprimées dans la musique avec un élan et une passion indescriptibles. A cette rage se mêle tout à coup l'angoisse de la terreur; il voit apparaître le spectre de l'*homme vision:* coloris fantastique, nébuleux, aérien, dans la musique; retour du thème de l'*introduction*, mais transformé en un cantabile plein de douceur et d'émotion (Ex. 49). — Onze heures sonnent. Le spectre lui ordonne par un geste de s'emparer de Marie. Ratcliff, à demi-fou, reprend

son thème principal accompagné de tout le déchaînement de l'orchestre, et quitte la scène en courant. Les fragments de la

Exemple 49.



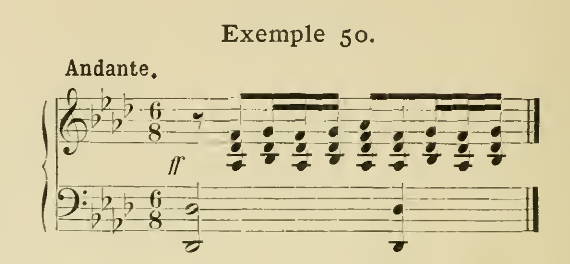
musique du duel accompagnés du rire strident des sorcières le poursuivent dans sa fuite éperdue.

Par la beauté et l'originalité de la musique, par la vigueur du coloris et son énergie sauvage, cette *scène de la Roche Noire* est unique dans son genre ; deux scènes d'opéra seulement pourraient *peut-être* lui être comparées ; celle du *Val-Maudit* du *Freyschütz* et le deuxième acte des *Troyens* de Berlioz. Mais l'acte de Berlioz n'est qu'une pantomime tandis que la *Roche Noire* est une scène éminemment dramatique. Quant à celle du *Val-Maudit,* composée de sept petites scènes différentes, elle ne peut être comparée à celle de la *Roche Noire* si remarquable par son unité, que comme on peut comparer une vignette à un tableau splendide et grandiose.

Le troisième acte, relativement court, est composé de musique de tout premier ordre. Il est précédé d'un *Entr'acte,* construit sur une phrase du *récit de Margaretha* qui paraîtra plus tard, phrase d'une seule mesure, mais qui dans son développement constitue l'andante symphonique le plus émouvant et le plus passionné. Une phrase du duel de Ratcliff avec Mac Grégor qui interrompt cet andante (Ex. 50), et la phrase principale de Ratcliff qui le termine, le rendent éminemment dramatique. Tout cet entr'acte est plein de trouvailles harmoniques précieuses et originales, tout animées

du souffle inspiré de l'auteur. — L'action se passe dans la chambre nuptiale de Marie. Cette dernière y entre avec sa

Exemple 50.



nourrice, Margaretha. Elle est émue, oppressée; après un court dialogue elle chante une *romance* remplie du souvenir de Ratcliff. La musique de cette romance est exquise au possible; inspiration, richesse mélodique, douceur, sentiment pittoresque, beauté de la forme, tout s'y réunit pour la rendre sympathique. Ici encore dans ses développements nous trouvons l'admirable fusion de la musique symphonique avec la musique dramatique dont Ratcliff offre un exemple unique. Il faut encore dire qu'un sentiment poétique augmente le charme pénétrant de ce précieux joyau musical.

Le *récit de Margaretha* qui vient ensuite est un morceau capital de l'opéra. Les moyens symphoniques du plus admirable effet, sont encore appliqués aux besoins de la scène; ce sont encore les mêmes phrases variées à l'infini, méconnaissables, changeantes comme les passions dans les plis mystérieux du cœur humain. Margaretha commence son *récit* par une mélodie simple mais caractéristique, interrompue par les traits d'une gamme écossaise. La fatale *chanson du sang* apparaît de temps en temps. Arrive un second motif encore plus original et caractéristique que le premier. Ici le thème se trouve à l'orchestre pendant que la vieille femme continue son *récit* d'une manière mesurée; il ne faut pourtant pas en déduire que César Cui ait adopté ici le système Wagnérien. La voix n'est jamais couverte par l'orchestre et les phrases

de Margaretha ont une signification musicale, indépendante; Margaretha et l'orchestre se complètent l'un l'autre et ne se nuisent pas comme il arrive trop souvent chez Wagner. Ici encore il est impossible de décrire toutes les nuances par lesquelles passe l'idée musicale; on ne sait ce qu'il faut admirer le plus, la technique ou l'inspiration. Chaque page, chaque ligne, chaque mesure sont dignes d'étude. Le troisième thème (Margaretha raconte que l'amour a survécu à la rupture de la mère de Marie avec le père de Ratcliff) est d'une grande douceur toujours empreinte d'une originalité individuelle. — Interruption soudaine de Margaretha; Marie la presse à deux reprises de continuer son *récit*, dans une phrase répétée deux fois dans deux tonalités différentes, d'une admirable insistance. Margaretha reprend son *récit* et raconte la mort d'Edward Ratcliff et de la mère de Marie. Rien de plus navrant, de plus plaintif, de plus doux et de plus simple que la musique de cet épisode (Ex. 51). Au souvenir du meurtrier de Ratcliff, qu'elle

Exemple 51.



n'ose pas nommer, elle s'anime, elle frissonne de terreur. Son premier thème revient, menaçant et violent. Son angoisse augmente au souvenir du cadavre sanglant qu'elle a vu gisant au pied de la tour (nouveau thème: celui qui a servi pour l'*entr'acte*); à ce moment apparaît Ratcliff; Margaretha jette un cri perçant et se blottit dans un coin, folle de terreur. — Ce

récit est un beau pendant de celui de Mac Grégor; il est encore plus original, plus varié, d'un sentiment plus profond, d'une déclamation superbe, et d'un effet scénique incomparable. — Suit le *duo* de Marie avec Ratcliff. — Ce morceau écrit admirablement pour deux voix, chantant, chaleureux, poétique, rappelle les plus beaux andante symphoniques de Schumann tout en restant profondément empreint de l'individualité de César Cui. Je ne connais pas un seul duo d'amour, si ce n'est dans *Angelo,* à comparer avec ce chef-d'œuvre de sentiment, de grâce, de goût, de passion et d'inspiration, et dans lequel, chose bien rare, la finesse des détails ne nuit en rien à l'ampleur des lignes de l'ensemble. Il fallait une nature bien exquise et un bien grand talent pour concevoir et pour écrire ce duo qui inspire toujours à l'auditeur la profonde et douce émotion d'un sentiment artistique absolument satisfait.

La dernière scène est très concise et éminemment dramatique; Margaretha, affolée de terreur, entame inconsciemment la fatale *chanson du sang.* Cette chanson impressionne vivement Ratcliff qui, rappelé à la réalité par le nom de Douglas prononcé par Marie, et aveuglé par la fureur, l'égorge dans l'alcôve. — Dans cette scène, les divers thèmes entendus précédemment se heurtent et se succèdent comme les pensées désordonnées de Ratcliff dans son cerveau en ébullition. — Après le meurtre, Ratcliff apparaît, en continuant la *chanson du sang* de Margaretha. Minuit sonne. — Le spectre d'Edward Ratcliff apparaît. « C'est toi », s'écrie William Ratcliff, « qui es l'assassin de Marie ». — Mac Grégor accourt, le glaive à la main. Court colloque d'une énergie sauvage, courte lutte: Mac Grégor tombe. — Alors un grand apaisement s'empare de Ratcliff et après une belle phrase large et mélodieuse il se donne la mort pour rejoindre *sa douce colombe.* — Les deux spectres apparaissent et se jettent dans les bras l'un de l'autre pendant que l'orchestre reproduit le duo d'amour de Ratcliff avec Marie. — Grand tumulte, on accourt. La vue de ces victimes arrache des cris d'horreur; Margaretha, sur

les phrases de son récit précédent, explique les terribles événements qui viennent d'avoir lieu, et l'opéra finit par un chœur assez court sur le thème de la *chanson du sang*, dont le caractère âpre et fatal est devenu doux et plein de sérénité (Ex. 52) ; on dirait que la mort a effleuré cette mélodie de

Exemple 52.



son aile et qu'elle a transfiguré son expression fatale en un apaisement infini. Ce sentiment d'apaisement, plein de tristesse comme l'adieu à tout ce qui meurt et disparaît à jamais, se communique à l'auditeur ; il est rendu encore plus intense par les phrases très douces de Margaretha qui murmure : « Taisez-vous ; ne les réveillez pas ! ne troublez pas leur sommeil. » — La toile tombe au milieu d'un grand pianissimo de l'orchestre, d'arpèges mourants et de successions d'accords les plus harmonieux ; et c'est de cette façon poétique, neuve et originale que se termine l'un des plus beaux opéras qui existent.

ANGELO

Angelo, quatrième opéra de César Cui a été terminé en 1876. Le sujet est tiré du drame du même nom, de Victor Hugo, drame trop connu pour qu'il soit nécessaire de le raconter. Toutefois il convient d'indiquer les modifications que César Cui a cru devoir y introduire. Admirateur sincère et fervent du génie de Victor Hugo, il trouve cependant que parfois le grand poète pousse par trop loin l'antithèse et l'étrange. C'est pourquoi dans *Angelo* le personnage de Homodei, cheville ouvrière du drame, véritable « deus ex machinâ », lui a paru inadmissible. Il l'a remplacé par Galeofa, espion misérable, cynique, rapace, ironique, sceptique, mais plus vraisemblable, plus simplement et naturellement *humain* que Homodei. — Puis, César Cui n'a pas voulu se priver de la puissante ressource vocale des chœurs ; il en use non seulement à l'occasion de la fête de nuit chez Thisbe, mais aussi dans la conjuration contre Angelo, qu'il a introduite dans l'opéra, et dont les chefs sont Rodolfo et Ascanio (légère modification qui donne au rôle de Rodolfo un caractère plus viril et plus sympathique). Cette conjuration a permis à l'auteur d'intercaler dans le drame de Victor Hugo un acte entier (le troisième) composé de scènes populaires, entre autres celle de l'insurrection dans laquelle l'espion Galeofa trouve la mort. — A cela près, César Cui a absolument respecté le superbe drame de Victor Hugo ; non seulement il le suit pas à pas, mais il conserve le plus possible les expressions caractéristiques du langage, si vigoureux, si frappant, si poétique et si personnel de notre grand maître français. —

Le drame d'*Angelo* a fourni le libretto le plus dramatique et le plus émouvant qui existe, et César Cui l'a magnifiquement interprété [1].

De même que *Ratcliff* ne ressemble nullement au *Prisonnier du Caucase,* ainsi *Angelo* est absolument différent de *Ratcliff.* Dans *Angelo* César Cui ne dédaigne pas les procédés symphoniques, mais le mouvement vif du drame ne lui permet guère de les appliquer que dans les chœurs. La richesse mélodique déborde dans *Angelo.* Les thèmes n'y reviennent pas, modifiés et transfigurés comme dans *Ratcliff;* des thèmes nouveaux, tous de la plus grande beauté, s'y succèdent sans interruption. La couleur locale italienne y est admirablement rendue et prouve à l'évidence que César Cui est un compositeur italien, unissant l'inspiration mélodique à une science consommée. — Tous les caractères d'*Angelo,* sans exception, jusqu'à deux sbires dont l'apparition est courte et épisodique, ont un relief superbe. — La déclamation y est irréprochable; c'est la fusion absolue des paroles avec la musique. — La marche rapide du drame, le changement fréquent des sentiments, des pensées et des passions qui agitent les personnages, et la perfection de la déclamation, ont été cause du grand développement du récitatif mélodique dans *Angelo.* — A son tour ce développement a créé un style et des formes tout-à-fait particuliers et individuels, propres à César Cui.

Angelo est l'incarnation la plus complète des idées de la nouvelle École russe sur l'opéra, idées dont la principale consiste dans la liberté absolue de la forme, laquelle ne doit dépendre que de l'action scénique et du texte. Nulle part on ne pourrait trouver des formes plus variées que dans *Angelo*, où une romance, une chanson, des chœurs sym-

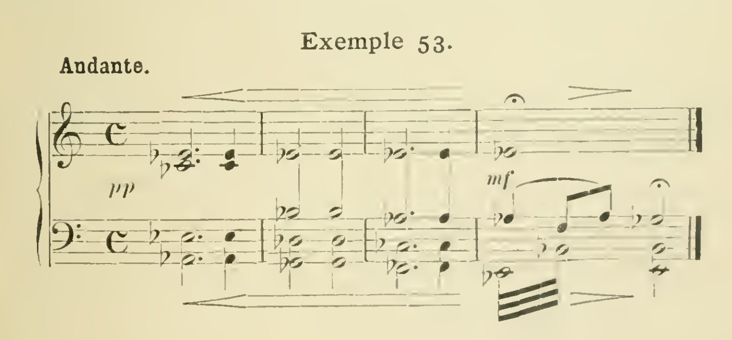
[1] Le sujet de la *Gioconda* de Ponchielli est également tiré d'*Angelo;* mais *Angelo* y est absolument défiguré par des effets banals et de mauvais goût. Quant à la musique de l'opéra de Ponchielli, actuellement très en vogue, il me semblerait tout à fait inconvenant de la comparer à la musique de l'*Angelo* de César Cui.

phoniquement travaillés, de longs morceaux lyriques avec des mélodies complètes et développées, se trouvent à côté de scènes entières, presque des actes entiers, écrits en récitatifs mélodiques, dont les formes ne dépendent pas de la musique, mais dont la musique dépend absolument des paroles.

La musique d'*Angelo* est d'une passion et d'une nervosité presque sans exemple : l'auteur pénètre dans les replis les plus cachés de l'âme humaine, dont il traduit tous les mouvements dans le langage de la musique ; il fait l'analyse de toutes les sensations. C'est de la psychologie musicale, mais de la psychologie *inspirée*. Enfin, dans *Angelo* tout Schumannisme disparaît. L'individualité de l'auteur s'y montre dans toute la splendeur de sa force et de son développement. C'est la plus personnelle de ses œuvres, comme c'en est la plus belle et la plus parfaite.

De même que *Ratcliff*, *Angelo* est précédé d'un *Prélude* (Vorspiel). Il est basé sur le *De profundis* qui termine l'opéra et sur la musique de quelques phrases de Thisbe expirante. Le début de ce *Prélude* est formidable, malgré son pianissimo. C'est une succession d'accords parfaits majeurs et mineurs en mouvement descendant sur une pédale dans le registre haut (Ex. 53). Rien de plus sombre, de plus rigide,

Exemple 53.



de plus implacable que ces accords ; c'est le fanatisme religieux dans toute sa farouche intolérance. — Après cette sorte d'introduction commence une pédale en *mi* bémol, la plus extra-

ordinaire peut-être qui existe. On entend sur cette pédale trois entrées du thème accompagné chaque fois d'un contrepoint; la première fois en *mi bémol* mineur, la deuxième en *la bémol* mineur, et la troisième en *do* mineur. Suivent les développements du thème; les contrepoints hardis, les traits frémissants des instruments à cordes qui passent par tout l'orchestre, et les harmonies les plus originales et les plus heureuses. Par deux fois l'auteur arrive à un fortissimo suivi d'un pianissimo toujours sur la même pédale. Le deuxième fortissimo est un véritable cri d'angoisse, puis on entend les plaintes douces de Thisbe, cette sublime victime de l'amour, et l'introduction finit par quatre mesures reproduisant les quatre accords du commencement, d'une force écrasante.

Le *premier acte* se passe chez Thisbe, dans ses jardins illuminés pour une fête de nuit. Le premier morceau est un *chœur* d'invités, développé largement et symphoniquement. Comme l'action dramatique n'est pas encore engagée, ces développements symphoniques ont leur raison d'être. Le chœur est dans le mouvement d'une tarentelle; d'un élan, d'une vivacité, d'une fraîcheur, d'une jeunesse exubérantes. Au beau milieu de ce chœur se trouve intercalé une sorte de trio à deux temps, amoureusement caressant, qui reparaît encore vers la fin du chœur. — Tel est le caractère général de ce morceau; quant aux détails, ils se distinguent par une variété, une inspiration et un savoir-faire vraiment prodigieux. Le chœur est précédé par une longue introduction instrumentale. Elle débute par un thème qui s'élance comme une fusée et dont le rhythme est très original (Ex. 54). Le trait de quatre notes qui le commence joue ensuite un rôle intéressant; il conduit à des accords d'une grande force, avec des arrêts (Ex. 55), et constitue la base d'un nouveau thème (Ex. 56); un beau crescendo conduit à l'entrée des voix, qui exécutent un thème indépendant, tandis que le thème fondamental du chœur est rendu par les basses de l'orchestre (Ex. 57); ces combinaisons de thèmes et de phrases se présentent souvent. Le second thème, d'un grand

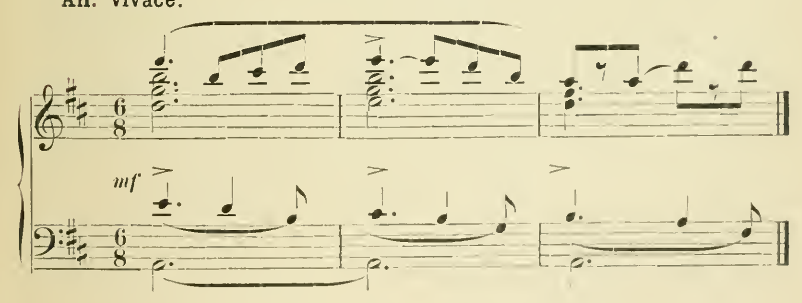
Exemple 54.



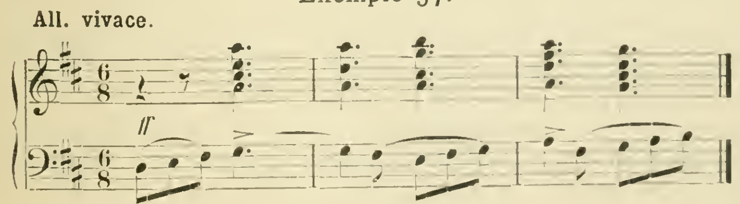
Exemple 55.



Exemple 56.



Exemple 57.

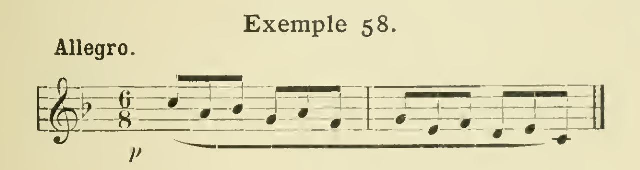


brio, tempéré par une grâce adorable, est un vrai thème de tarentelle. De larges développements amènent le trio, dont la phrase mélodique, confiée successivement à diverses voix, est reprise tantôt en forte, tantôt en piano, tantôt en majeur, tantôt en mineur. Accompagné par les violons à l'octave en mouvement ascendant, le trio finit par les voix du chœur tout entier, et des harmonisations d'une exquise finesse. — Suit la reprise de la tarentelle avec de nouveaux développements. — La coda est superbe, joyeuse, animée, énergique, accompagnée d'un feu d'artifice de traits de violons, entremêlé des phrases du thème principal. Enfin, sur une quarte martelée de timbales, l'orchestre brode de vraies dentelles, au milieu desquelles se détache le thème du trio encore plus amoureusement séduisant que la première fois; et le morceau finit comme dans un voluptueux épuisement de joie. Je ne crois pas qu'il existe un chœur de fête plus entraînant que celui-ci. — La *deuxième scène* est une scène de conjuration (Ascanio, Rodolfo et chœur d'hommes) qui se passe dans une grotte des jardins de Thisbe. Elle est d'une couleur extrêmement sauvage, âpre et dure; on y trouve des phrases superbement déclamées, des élans d'une rare énergie; mais dans sa rudesse il y a peut-être un peu de recherche, un peu trop d'angles. La musique en est moins spontanée, moins jaillissante que partout ailleurs; c'est pourquoi peut-être cette scène, d'un beau coloris cependant, a été supprimée par l'auteur lui-même à l'époque des représentations d'*Angelo* à Pétersbourg. — Vers la fin de cette scène, les invités de Thisbe rentrent en chantant des fragments du chœur précédent. Ils sont interrompus par l'entrée de Galeofa, vêtu en astrologue. Le caractère musical de Galeofa, de cet espion sans foi ni loi, qui ne croit à rien et se raille de tout, est réussi au possible. La particularité frappante de ce caractère consiste surtout dans une certaine exagération. Le doux, le terrible, le drôle, tout chez lui est exagéré et sonne faux, jetant ainsi sur la physionomie musicale de ce misérable un reflet méphistophélesque.

— Il débute par une chanson d'une concision et d'une vigueur extraordinaires. Dès les premières mesures, on reconnaît un sceptique dont la raillerie devient, vers la fin de la chanson, un ricanement méchant. La nonchalance du mépris, trait distinctif de son caractère, est exprimée autant par l'étrangeté de la phrase mélodique que par le rhythme brisé, l'harmonisation et l'instrumentation bizarres.

Galeofa, en sa qualité d'astrologue et d'espion, sait tout ce qui se passe et se plaît à dire la bonne aventure, ce qui amène une scène assez amusante. La musique en est écrite avec beaucoup d'entrain, de vivacité, de facilité. Elle est construite sur une suite de tierces, montant ou descendant diatoniquement (Ex. 58). Impossible de tirer un meilleur parti que ne l'a fait

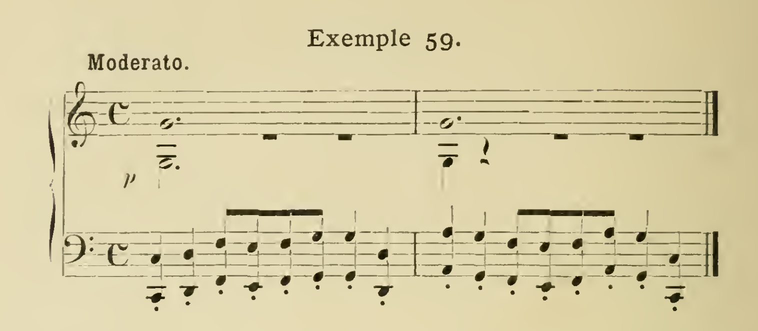
Exemple 58.



César Cui de ce trait si simple et si connu. Répété en diverses tonalités, en différents rhythmes, il sert de base aux phrases mélodiques les plus heureuses, parmi lesquelles il faut mentionner les prophéties emphatiques de Galeofa à une dame masquée. Quelle bonne musique et quelle musique bien faite ! Mais les pages les plus admirables de l'opéra commencent surtout à partir de la scène suivante, la quatrième de l'acte; Galeofa révèle à Rodolfo qu'il l'a démasqué, qu'il connaît son passé, son amour pour Catarina, et lui offre le moyen de la revoir. Le rôle prédominant appartient ici à Galeofa ; celui de Rodolfo consiste en répliques. La partie la plus considérable de la scène est écrite sur des phrases d'un rhythme uniforme qui les rend très semblables l'une à l'autre; elles apparaissent d'abord à l'unisson, accompagnées seulement d'une pédale supérieure (Ex. 59), indigence harmonique voulue, qui les rend

à dessein très froides; mais l'harmonisation devient ensuite de plus en plus riche. Outre ces phrases qui en constituent le

Exemple 59.



fond principal, cette scène abonde en détails extrêmement heureux; citons le passage où Galeofa rappelle à Rodolfo les rendez-vous donnés à Catarina dans une église; impossible de mieux rendre en musique le caractère religieux tourné en ridicule; et cet autre passage où Galeofa vante avec exagération le doux nom de Catarina; comme cette exagération est bien rendue par la douceur outrée de l'harmonisation! Dans cette caricature et dans cette surcharge, que de goût! et comme les limites du beau et de l'art vrai y sont respectées! Quelle ironie railleuse dans la phrase en 7/4 (Ex. 60), dans laquelle Galeofa

Exemple 60.



avoue en riant qu'il est peut-être bien un personnage composé du diable et d'un espion réunis. Quelle énergie toujours exagérée, dans ses affirmations faussement enthousiastes de son

patriotisme et de son désir de la liberté ! Dans toute la musique il n'existe peut-être pas d'exemple d'une caricature aussi fine, aussi vraie, aussi musicale, aussi inspirée que cette splendide caractéristique de Galeofa. La dernière réplique de Rodolfo apprenant qu'il va revoir Catarina, est rayonnante d'une joie émue et passionnée. — Scène V. — *Entrée de Thisbe,* entourée de ses invités. Les phrases du chœur sont basées sur les thèmes du premier grand chœur par lequel débute l'opéra, et il est à remarquer qu'à chaque reprise du chœur dans le premier acte, pendant la fête de nuit, l'auteur continue le développement du même thème. Il en résulte une admirable unité malgré la diversité des scènes ; cette persistance est le ciment qui relie les divers matériaux du même monument, et elle ne produit aucune monotonie, car les développements sont variés à l'infini, et deviennent de plus en plus intéressants. Dès l'apparition de Thisbe, dès sa première phrase, on se sent attiré, subjugué, conquis par cette personnalité si séduisante et si sympathique, pleine d'amour, de dévouement et d'abnégation, révélée tout entière dans cette admirable musique. — La scène VI est un *duo d'amour* entre Thisbe et Rodolfo, duo dans lequel Rodolfo joue un rôle presque passif, puisque Thisbe, dont il accepte l'amour, n'occupe pas la première place dans son cœur, et ses répliques sont assez rares. Dans ce *duo,* le rôle musical de Thisbe est tout à fait admirable. Tout ce qu'elle chante est mélodique au possible, d'une douceur exquise et d'un sentiment intense ; son cœur déborde dans chaque phrase, dans chaque parole. Trois thèmes, tous également beaux, lui sont attribués dans ce duo ; le premier en 4/4, accompagné d'un doux murmure de violons ; le deuxième en 9/8, finement harmonisé et d'une belle polyphonie ; le troisième en 3/2, tout vibrant d'une passion noble et ardente. Vers la fin de ce thème, les deux voix s'unissent et portent à son point culminant le charme expressif de cette musique pleine d'inspiration. Deux épisodes à signaler dans ce duo : le premier, l'entrée impétueuse de Thisbe, tout au commencement de la

scène, quand elle aperçoit Rodolfo; le deuxième au milieu du duo; Thisbe obligée de rejoindre ses convives, fait quelques pas en quittant Rodolfo, s'arrête, le regarde et, entraînée par un élan irrésistible, se jette dans ses bras en disant: « Je reviens pour te dire encore un mot: je t'aime! » Impossible de dépeindre la tendresse caressante de la musique qui accompagne cette scène mimique (troisième thème sur un riche accompagnement; les phrases de Thisbe sur le développement du même thème, d'un coloris chaud au possible). Resté seul, Rodolfo épanche la douleur qu'il ressent de tromper l'amour de Thisbe, et sur une phrase musicale très ardente, il fait l'aveu de sa passion pour Catarina, puis il s'éloigne.

Galeofa, qui l'a entendu, commence à parodier cette phrase d'une manière incomparable (Ex. 61), au moyen d'exa-

Exemple 61.



gérations harmoniques (tierces naturelles et quartes, au lieu de tierces diminuées et de quintes naturelles) et aussi de l'instrumentation combinée au rebours (instruments à vent au lieu des instruments à cordes). Dans cette scène où Galeofa se trouve momentanément seul, il se dévoile entièrement; pour la première et presque l'unique fois dans tout l'opéra, il est sincère; il l'est aussi au moment de sa mort, au troisième acte, mais moins absolument, car la présence du peuple qui l'entoure stimule encore ses instincts de pose et de fausseté. L'esprit démoniaque qui le possède, l'amour du mal, la joie qu'il trouve dans la souffrance des autres, et une soif d'or insa-

tiable y apparaissent dans toute leur crudité ; tout cela sous une forme sarcastique. Ce sarcasme froid et cruel se retrouve dans la musique de la scène VII, et l'on ne saurait trop admirer la variété et la vigueur du talent de l'auteur, les ressources inépuisables de son esprit, le coloris étrange, original et nouveau de sa musique, dans ce caractère musical de Galeofa, qui surpasse encore en virulence caustique ses articles de polémique musicale les plus acerbes et les plus mordants. Tout est digne d'attention et d'étude dans cette scène. Signalons seulement le mépris profond avec lequel Galeofa parle des ancêtres de Rodolfo, et la joie cruelle (mesure à 7/4) avec laquelle il prévoit ce qui résultera de la trahison de Rodolfo. Ce monologue finit par un éclat de rire strident.

Thisbe paraît ; Galeofa, avec de longues circonlocutions, lui propose de la conduire au rendez-vous de Rodolfo et de Catarina. Toute cette scène est également d'une grande énergie dramatique et d'une étonnante variété. Elle commence par un madrigal dans le genre purement italiea ; peu à peu Galeofa s'enhardit et offre à Thisbe un coffret contenant du poison et un puissant narcotique. En parlant du poison, son langage est plein d'une ironie comique et méchante ; en parlant du narcotique, cette ironie se revêt d'une teinte douce et songeuse, mais quand il parle du rendez-vous de Rodolfo, elle devient féroce. Les poignantes angoisses de Thisbe, dont toute la vie est concentrée dans son amour, l'indignation avec laquelle elle traite Galeofa d'imposteur, l'énergie désespérée avec laquelle elle se décide à assister au rendez-vous, sont rendus avec une vérité et un talent saisissants. Ce ne sont que des récitatifs, mais des récitatifs pleins de vraie musique, de mélodie, de pensée ; des récitatifs dont une seule phrase a plus d'inspiration et de valeur que nombre de grands airs d'opéras à la mode. Signalons encore la rage sourde (Ex. 62) de la réponse de Galeofa à l'injure de Thisbe et l'à-propos avec lequel sont esquissées quelques phrases qui servent comme de précurseurs à la scène suivante.

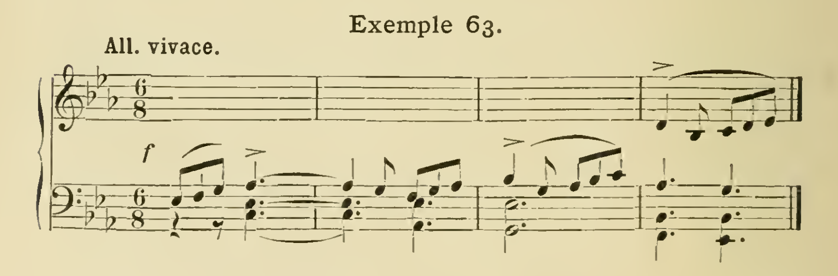
Arrive Angelo; il est précédé par une gondole magnifiquement illuminée, d'où s'échappent les sons d'une barcarolle

Exemple 62.



exécutée par un ténor solo avec chœurs; barcarolle largement mélodieuse et d'un beau coloris italien, ravissante dans les détails de ses harmonies et de son instrumentation. L'arrivée du Podesta est saluée par le chœur, toujours sur le même thème avec de nouveaux développements (Ex. 63). Le dialogue

Exemple 63.



d'Angelo avec Thisbe amène de nouvelles couleurs sur la palette inépuisable du compositeur. Le caractère d'Angelo a quelques traits de ressemblance avec celui de Galeofa; c'est aussi une âme sombre, farouche et sanguinaire, mais elle n'a rien de vil; elle ne manque ni de sincérité ni de grandeur; il fallait saisir la ressemblance et faire ressortir la dissemblance. Cui a pleinement réussi. La caractéristique musicale d'Angelo est d'un coloris sombre, mais qui n'a rien de faux, ni d'exagéré. Dans cet entretien, Angelo recherche l'amour de Thisbe, et la beauté de la mélodie accompagnée d'harmonies rudes rend

admirablement le doux sentiment que cette âme farouche est capable de ressentir ; sentiment complexe, rendu on ne peut mieux par le caractère complexe de la musique. Les réponses de Thisbe sont d'une simplicité qui constitue avec ce qui précède un admirable contraste. Le récit dans lequel elle raconte comment sa mère a été sauvée autrefois par une jeune fille inconnue qu'elle recherche en vain depuis longtemps, pour lui vouer à jamais sa reconnaissance, est un chef-d'œuvre de simplicité, de vérité, d'expression et de beauté musicale. Faire *simple* en musique, sans être banal, est assurément bien difficile et ne réussit qu'aux talents d'une trempe supérieure. Le récit de Thisbe est d'un effet irrésistible, il pénètre dans l'âme et l'émeut profondément ; soutenu constamment dans le «piano», il est d'une étonnante force d'expression, et en effet les plus fortes passions peuvent s'exprimer sans un seul éclat de voix, mais les natures fines sont seules capables de rester dans ces limites délicates. Le monologue de Thisbe est basé sur deux thèmes ; le premier, changeant d'aspect à chaque instant, conduit l'auditeur par tous les dédales du drame raconté ; le deuxième, d'une beauté vraiment divine, décrit la jeune fille, l'ange sauveur de la mère de Thisbe ; ce dernier thème clôt cette page admirable, à la fois si simple et si inspirée. — L'acte finit par le chœur du début avec des développements d'une splendeur éblouissante. Il faut remarquer surtout la Coda ; une phrase de deux mesures tirée du thème principal sert de basse continue

Exemple 64.

Allegro.

tenori

p

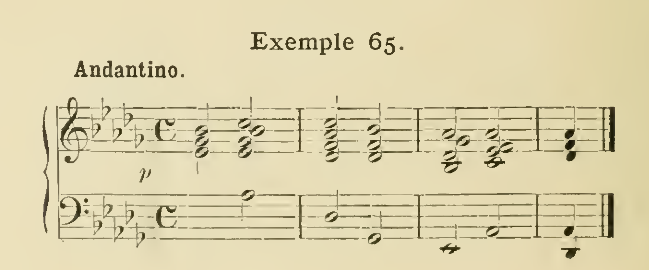
(Ex. 64) et sur cette basse est construit un magnifique édifice harmonique, hardi et fier, qui sert de clôture à cet acte.

Si courte que soit cette analyse, elle suffit pour donner la silhouette de ce splendide premier acte ; la suite prouvera, j'espère, que les autres ne lui cèdent en rien.

Le *deuxième acte*, très différent du premier, est tout intime. Nous y voyons apparaître Catarina, la deuxième héroïne du drame. Dans la peinture musicale de Thisbe et de Catarina, le talent de César Cui montre la même flexibilité que dans la peinture des caractères de Galeofa et d'Angelo. Les deux femmes sont aimantes, honnêtes et dévouées, mais l'amour de Thisbe est un amour actif et énergique, tandis que celui de Catarina est passif et timide. L'amour de la comédienne, non moins ardent que celui de la patricienne, est plus profond, plus prompt au sacrifice. Catarina tient plus de l'ange, Thisbe de la femme. On retrouve toutes ces nuances fines dans la musique de César Cui. Catarina, créature idéale et pure, d'une douceur angélique, manque de l'énergie et de l'initiative qui, dans Thisbe, toute consacrée à son amour et au sentiment de la reconnaissance, la rendent si admirable et si sympathique.

L'acte débute par une courte *introduction* instrumentale de la plus grande beauté, caractéristique musicale de la douce créature qui vit enfermée, soumise aux lois despotiques de son mari, en songeant à son amour pour Rodolfo. Cette introduction commence par six accords pleins d'originalité et de caractère (Ex. 65) qui amènent une large mélodie tout imprégnée d'un ineffable sentiment d'amour. Catarina est

Exemple 65.

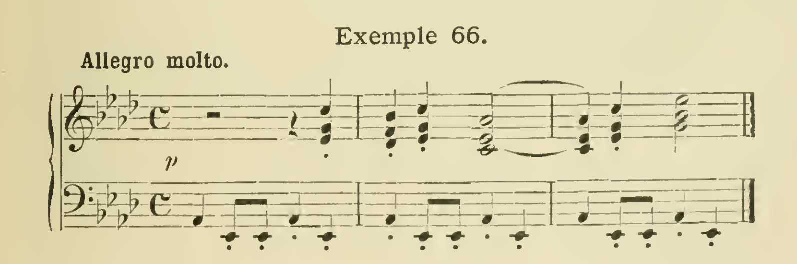


triste ; elle se plaint de son existence malheureuse ; son chant, qui est doux, plaintif, touchant et résigné, finit sur un accord de septième dont la tonalité indécise donne bien l'impression d'une vie manquée, d'un avenir en suspens.

Sa suivante, Dafne, la console de son mieux, et, pour la distraire, fait chanter les femmes de son entourage. Les réponses de Catarina sont d'une morne tristesse : pâles dans leur instrumentation, elles donnent froid au cœur. Les femmes exécutent trois chœurs d'un caractère si différent l'un de l'autre qu'on pourrait soupçonner l'auteur d'avoir pris plaisir à faire valoir les superbes oppositions de son talent.

Le premier est un chœur comique : il s'agit d'Aristote, dont la maîtresse d'Alexandre s'amusa un beau jour à faire sa monture. Ce chœur est d'une gaîté rude, même brutale, mais d'un grand entrain, et il finit par une bruyante explosion de joie. L'emploi des timbales en quartes, la mélodie en accords de sixte (Ex. 66), l'emploi fréquent des secondes, les harmoni-

Exemple 66.



sations étranges puisées dans les modes antiques le rendent très original, et intéressant jusqu'au curieux. Il faut signaler, vers le milieu, des épisodes d'un comique sombre et à la fin une éblouissante progression ascendante en secondes.

Le deuxième chœur, d'une grande profondeur de pensée et d'un beau style religieux, est un épisode du « Chorus Mysticus » dont il a été question plus haut.

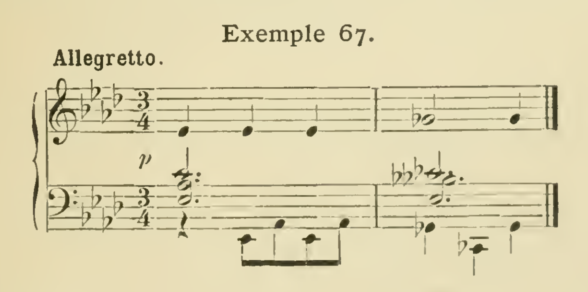
Le troisième chœur est tendre, amoureux ; la mélodie, purement italienne, chant parfumé qui transporte l'auditeur

dans l'admirable contrée du soleil, se balance sur les flots caressants de l'accompagnement. — Sur un signe de Catarina, Dafne et les femmes s'éloignent, Catarina s'abandonne à sa rêverie, bercée par la mélodie de l'introduction de l'acte. Elle se rappelle l'amour de Rodolfo, elle pense à son malheur présent. Des crises de désespoir succèdent à des élans de tendresse. Toutes ces impressions sont admirablement rendues par les récitatifs mélodiques. Catarina, préoccupée du souvenir d'une chanson que lui chantait souvent Rodolfo, prend la harpe et joue le commencement de cette mélodie, mais elle en a oublié les paroles ; elle donnerait sa vie pour l'entendre encore, « même sans voir Rodolfo ». A peine a-t-elle formulé sa pensée que la romance se fait entendre derrière la scène : c'est Rodolfo qui chante sur le balcon avant de pénétrer dans la chambre de Catarina. Cette inspiration mélodique est des plus heureuses ; elle se développe, simple et pure, sur un accompagnement sobre qui sert seulement à en indiquer les harmonisations originales. Elle est entraînante, colorée, une vraie sérénade d'amour pleine d'effet pour la voix, et finit par le fameux *si bémol,* et même par un point d'orgue ; mais quelle différence avec la trivialité et l'abus de ces mêmes moyens par les Italiens ; ici nous sentons que l'inspiration d'un grand musicien a seule voulu cet effet et en a su tirer une beauté de plus ; tandis que chez les Italiens, il n'est le plus souvent qu'une froide spéculation sur le mauvais goût du public.

Suit un *duo* entre Catarina et Rodolfo, le deuxième duo d'amour dans l'opéra d'*Angelo.* Tous deux sont admirablement beaux et ne se ressemblent en rien. Le premier est un peu refroidi par le peu de sincérité de Rodolfo, mais l'amour de Thisbe y apparaît dans toute la splendeur d'une passion sans bornes. Dans le duo dont il s'agit, Rodolfo est chaleureux, passionné, mais la douce Catarina n'est pas capable d'atteindre à la hauteur du sentiment de Thisbe. Le caractère musical de Rodolfo n'a pas encore été absolument défini ; il se

révèle complètement dans ce duo. Rodolfo est l'amant de Thisbe tout en aimant Catarina ; son caractère manque d'élévation, mais il est passionné comme un véritable Italien ; et si sa passion laisse à désirer comme délicatesse, elle n'en est pas moins sincère et brûlante. — Dans ce *duo*, Catarina, heureuse de revoir Rodolfo, babille comme un enfant, gazouille comme un oiseau ; rien de plus charmant que ce joyeux et tendre murmure d'amour accompagné par les violons divisés avec sourdines, effet d'une transparence diaphane qui n'exclut pas une grande richesse harmonique. Rodolfo lui répond avec une véhémence passionnée, et vers la fin leurs voix se confondent en un hymne d'amour d'une grande beauté. L'ensemble est harmonieux au possible ; les formes musicales sont admirablement proportionnées et les détails trop intéressants pour être passés tous sous silence. Comment ne pas mentionner la fougue de la première étreinte des amants ; la hâte caressante avec laquelle Catarina cherche à épancher sa joie et son amour, ne sachant que dire, par où commencer ; l'admirable transition dans les réponses de Rodolfo du forte en *ré* majeur, au piano en *ré bémol* majeur et l'élan de la fin de sa phrase ; l'épisode si poétique de la « belle nuit » (Rodolfo), épisode sur lequel la quinte sur *do* bémol joue un rôle si sympathique (Ex. 67) et dont la musique est pleine de l'arôme des fleurs

Exemple 67.



et du scintillement des étoiles ; puis la fin, dans laquelle il semble que les cœurs des amants se fondent dans l'harmonie de leurs voix.

Ils sont interrompus par un bruit de pas. Leur angoisse est exprimée par des récitatifs brusques et hachés, mais toujours mélodiques. Catarina cache Rodolfo dans son oratoire. Entrée de Thisbe. La grande scène entre les deux femmes est l'une des plus admirables pages de l'opéra et peut-être le point culminant auquel puisse atteindre la musique dramatique. Les traits si différents des caractères y ressortent vigoureusement dans chaque ligne, dans chaque mesure. Thisbe, fougueuse, passionnée, affolée par la rage de la jalousie, ivre de vengeance, menaçante, méprisante; Catarina, faible, épouvantée, éplorée, suppliante, mais toujours toute dévouée à son amour et prête à lui sacrifier sa vie.

L'entrée de Thisbe est d'une énergie saisissante. Les brusques traits des violons s'unissent aux éclats des cuivres sur de rudes harmonies (Ex. 68), pour peindre à la fois le désordre

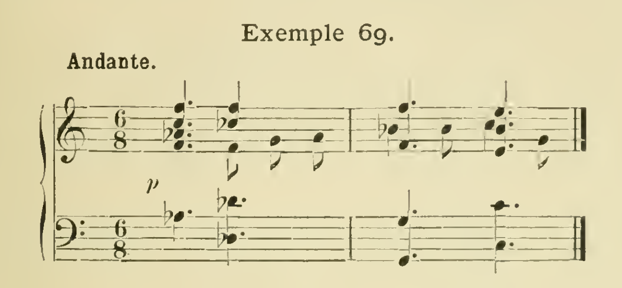
Exemple 68.



de son âme et le désespoir qui y règne. Elle attaque Catarina de la manière la plus virulente et lui jette au visage son mépris de comédienne pour la femme de haute naissance, avec une violence sans bornes, et cependant avec une grande simplicité mélodique, rehaussée par une harmonisation énergique. Les répliques de Catarina sont touchantes au possible; il n'existe peut-être dans la musique tout entière rien de plus émouvant, de plus navrant que les douces plaintes de cette colombe atterrée, qui n'a ni la force ni le courage de se

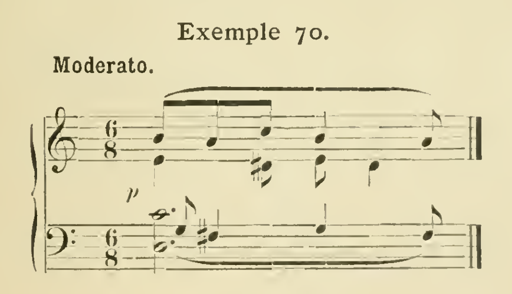
défendre. Elle a trois répliques; la première, où elle affirme qu'elle est toute seule, mélodie sur laquelle elle supplie Thisbe de lui laisser faire sa dernière prière. Cette mélodie, d'une simplicité expressive, est accompagnée d'une belle harmonisation avec la basse en mouvement sur de grands intervalles (Ex. 69). La deuxième réplique de Catarina, lors-

Exemple 69.



qu'elle implore la pitié de Thisbe, est encore plus touchante; tout est plainte et gémissement dans cette belle page traitée d'une manière polyphonique, et où chaque voix semble implorer la pitié avec des sanglots étouffés (Ex. 70). Enfin la troi-

Exemple 70.



sième, lorsque Catarina raconte l'histoire de la croix de sa mère que Thisbe vient d'apercevoir, est peut-être la plus admirable de toutes. Folle de terreur, elle poursuit son récit d'une voix haletante, par phrases brisées, dans lesquelles perce toute son angoisse en accents désespérés. Il faut encore mentionner dans cette scène le cri de terreur d'une vérité palpitante,

poussé par Catarina, au moment où Thisbe veut appeler le Podesta (Ex. 71). Toute cette scène est un chef-d'œuvre de

Exemple 71.



déclamation, et la simplicité de la musique en rehausse encore la valeur expressive. La dernière scène de l'acte est courte: Angelo entre, attiré par le bruit; Thisbe, qui a reconnu dans Catarina la jeune fille qui a sauvé sa mère, éloigne adroitement tout soupçon de l'esprit d'Angelo et l'emmène avec elle. Cette scène est vivement menée par l'auteur en récitatifs pleins de caractère; pleins de rudesse et de brutalité chez Angelo, de terreur chez Catarina, d'émoi comprimé chez Thisbe.

Catarina reste seule. La belle musique de l'introduction reparaît, le rideau tombe sur la phrase de Catarina: « Est-ce un songe? » et les six accords caractéristiques du commencement de l'acte le terminent, ce qui donne un caractère très heureux d'unité à cette conclusion. Le charme inexprimable de cette musique douce et calme vient à point pour apaiser les nerfs de l'auditeur surexcités par la scène véhémente des deux femmes. C'est le rayon de soleil qui sourit après les déchaînements de la tempête et ramène l'apaisement dans les cœurs.

Le *troisième acte,* d'un caractère tout différent des autres, commence par une scène populaire de grande dimension. Le peuple, ce monstre aux mille bras, tantôt doux, tantôt terrible, s'y montre sous différents aspects: paisible, insouciant, ou agité par des passions déchaînées. C'est par un beau soir; des groupes se reposent après une journée de labeur; l'acte débute

par un *chœur-nocturne* d'une grande beauté. L'auteur y a mis tout ce que la musique italienne a de bon, richesse mélodique, tendresse chaleureuse, douceur, en rehaussant ces qualités par une suprême distinction, de belles harmonies et une polyphonie admirable. On se sent délicieusement bercé par cette musique; l'âme s'abandonne au charme de ces mélodies tout imprégnées d'une douce sérénité, et s'épanouit dans le calme rêveur que fait naître la contemplation de la nature. Ce nocturne, d'une valeur égale à celle des nocturnes de Chopin, ne leur ressemble en rien; la polyphonie en est le trait caractéristique, et les phrases musicales très distinctes l'une de l'autre, entrelacées gracieusement et naturellement, constituent un ensemble sympathique au possible. Il y aurait encore beaucoup à dire sur ce nocturne, tant ses contours sont harmonieux et séduisants, mais on serait contraint de se répéter.

Suit un *chœur-tarentelle*, morceau caractéristique, vif, piquant, pimpant, tout à fait national, de dimensions restreintes, mais écrit tout d'un trait et plein de verve. C'est une seconde tarentelle, puisque la plus grande partie du chœur d'entrée du premier acte est écrite dans le même rhythme. Belles toutes deux et purement italiennes, ces deux tarentelles sont d'un caractère très différent. La première est tout aristocratique, la deuxième toute populaire. Cette dissemblance se retrouve dans la mélodie, dans l'harmonie et dans l'instrumentation. La première est instrumentée avec tout le luxe d'un orchestre moderne; dans la deuxième, l'emploi presque exclusif des instruments de bois simule parfaitement la musette. Il est à remarquer que le chœur, qui constitue une mélodie à part superposée sur la musique de la tarentelle, doit être exécuté aussi délicatement que possible, pour ne pas couvrir la fine instrumentation de l'orchestre. Ces deux morceaux, le nocturne et la tarentelle, ont un développement symphonique, régulier, d'un à-propos indiscutable, puisque l'action dramatique n'est pas encore engagée. Mais tout le reste de l'acte est bouillant de vie, de mouvement, de chaleur. Ce ne sont plus

des chœurs d'opéra ; tout lien avec le convenu, avec la routine, est rompu ; c'est le peuple qui s'agite, c'est le peuple qui vit, c'est le peuple qui parle. Les questions, les réponses, les exclamations se succèdent et s'enchaînent dans les différentes voix sans interruption. Il est difficile de donner une idée exacte de ces formes nouvelles; la scène de la querelle dans le troisième acte des *Huguenots* en approche un peu; mais les scènes populaires d'*Angelo* sont plus vraies, plus libres et plus variées.

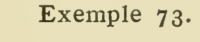
Cette caractéristique est frappante dans la scène superbe du développement de la conspiration, de la trahison de Galeofa, du meurtre de ce traître, et du conflit entre le peuple et les sbires d'Angelo, conflit qui termine l'acte. Je ne peux en indiquer que les traits les plus saillants.

D'abord le passage des sbires d'Angelo par la scène, marqué par une petite marche rude et sauvage sur les fifres et les trompettes ; la vue de ces sbires soulève dans le peuple des cris d'indignation aussitôt réprimés par la terreur. Ensuite la harangue d'Ascanio aux patriotes pour les soulever contre la tyrannie du Podesta ; pleine de vigueur et de noblesse, avec une énergique terminaison par le chœur des gens du peuple qui accourent de toutes parts, appelés par les patriotes, chœur d'une vérité frappante et d'un mouvement tumultueux. Les exclamations de différent coloris, de différente expression, tantôt insouciantes, tantôt passionnées, des hommes et des femmes, s'enchevêtrent et se fondent sans nuire à la clarté harmonique du morceau. Malgré les éléments divers dont ce chœur est composé, il n'a rien de chaotique; les exclamations, d'abord isolées, s'unissent à mesure que la foule augmente, elles retentissent avec éclat, puis s'apaisent lorsque Ascanio reprend la suite de sa harangue, interrompue tantôt par des témoignages d'approbation et de sympathie pour le chef de la conspiration, tantôt par des cris de haine contre le tyran. — Sous l'influence des nobles paroles d'Ascanio, l'effervescence du peuple augmente et éclate en phrases d'une vigueur et d'un effet incomparables. Comme détail, signalons la phrase syn-

copée avec des triolets, employée en canon (Ex. 72); la phrase obstinée des violons dans le haut qui accompagne les énergi-



ques harmonies des trombones (Ex. 73) et la furieuse phrase ascendante sur les accords des cuivres qui termine ce morceau.

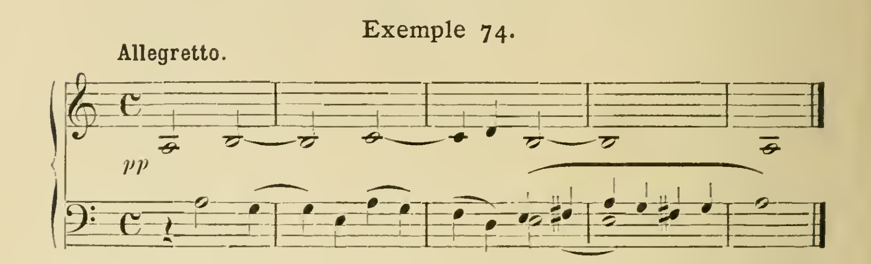




Arrive Rodolfo, annonçant la trahison de Galeofa; sa harangue émue est pleine d'indignation (accompagnement de l'orchestre). Tous sont résolus à mettre immédiatement leur plan à exécution, quitte à mourir s'il le faut. Splendide ensemble dans un mouvement lent; emploi admirable des voix solos de Rodolfo et d'Ascanio avec le chœur, et superbe contrepoint. — Avant de commencer l'action, tous s'agenouillent et chantent une prière d'une couleur archaïque, avec des variantes de contrepoint vraiment inspirées. Je citerai

seulement la troisième, dans laquelle le mode mineur ou plutôt le mode hypodorien est transformé en majeur, variante du coloris le plus vigoureux ; et la dernière, d'un charme infini. Le mode grec et les contrepoints qui l'accompagnent donnent beaucoup d'expression et de profondeur au thème principal de cette prière, thème d'une simplicité naïve (Ex. 74).

Exemple 74.



Survient Galeofa ; il ne sait pas encore que sa trahison est connue, et commence à gouailler, selon son habitude. En présence de la terrible accusation formulée par Rodolfo, il se trouble intérieurement, mais ne perd pas contenance et continue de railler. Tout ce qu'il chante est empreint d'un sarcasme méprisant ; on peut à peine comprendre comment la musique peut exprimer d'aussi fines nuances ; mais cet accent est rendu dans toute sa justesse, dans les phrases mélodiques, dans leur harmonisation et dans les traits de l'accompagnement. Quand Galeofa se sent frappé à mort par le peuple exaspéré, il devient terrible, il éclate en imprécations contre les nobles et le peuple, contre les oppresseurs et les opprimés indistinctement. — Ici encore César Cui trouve des accents d'une rage et d'une âpreté sauvages, exemple : le mouvement en sens inverse des quartes augmentées (Ex. 62). L'ironie mordante de Galeofa ne se dément pas ; et à l'arrivée d'Angelo, le traître lui remet la lettre de Rodolfo à Catarina, en parodiant le chant d'amour de Rodolfo, plus méchamment encore qu'au premier acte, et il expire enfin, en parodiant sa propre chanson, avec une dernière imprécation.

L'acte finit par les cris furieux du peuple aux prises avec les sbires, et par le thème de la marche d'Angelo réuni au thème syncopé des conspirateurs. Cette scène populaire est d'une vérité palpitante, d'une valeur musicale et d'une force d'expression incomparables. Quelques scènes du *Boris Godounow* de Moussorgsky, et le deuxième acte de la *Pskovitaine* de Rimski Korsakow peuvent seuls lui être comparés.

Après cet acte, on se croit à bout d'émotion, il semble impossible d'aller au delà, et cependant le quatrième acte fournit des accents encore plus nerveux et plus passionnés et surpasse peut-être encore les trois précédents. César Cui fouille jusqu'au fond des passions, les analyse dans leurs moindres mouvements, leurs moindres détails, et les rend avec une vérité saisissante. Nulle part on ne trouvera un langage aussi vrai, aussi émouvant et aussi intense que celui de cet incomparable *quatrième acte.*

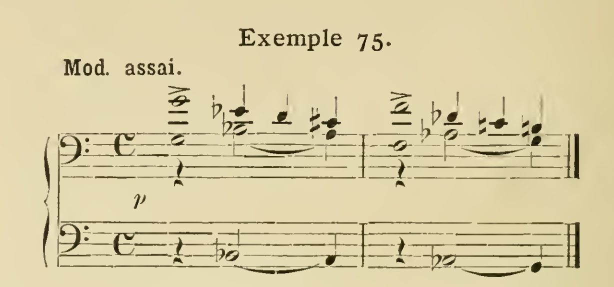
De même que dans le second, les chœurs n'y figurent presque pas. C'est un drame intime qui se passe entre quatre personnages. Il est précédé d'un *entr'acte*, c'est la *Marche* d'Angelo, ébauchée seulement dans l'acte précédent, qui apparaît maintenant dans tout son développement, toutes les forces de l'orchestre déployées. Il a été dit plus haut qu'elle est rude et sauvage; développée et brillamment instrumentée avec des contrepoints perçants de petite flûte, elle devient d'un caractère brutal, cruel, inexorable. Il y a du sang dans cette musique.

L'acte débute par un grand *monologue* d'Angelo. La conspiration est domptée; il se propose d'en tirer une éclatante vengeance, mais auparavant il veut punir sa femme coupable. Ici l'analyse devient difficile : la musique est tellement originale qu'on ne sait où prendre des points de comparaison; c'est à peine si au moyen de nombreux exemples musicaux on pourrait parvenir à en donner une faible idée. Disons seulement qu'elle est d'une force, d'une énergie, d'une rudesse sans précédent; rudesse qui ne sort pas des limites du goût, qui

reste absolument dans le domaine de l'art pur et qui réside surtout dans l'inspiration harmonique, à la fois claire et compliquée.

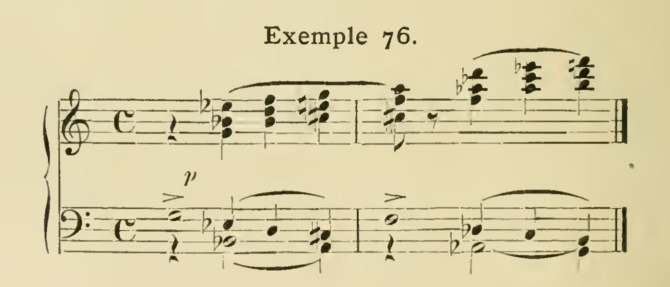
Ce monologue d'Angelo débute par une succession d'octaves (Ex. 75) descendant graduellement par tons entiers et

Exemple 75.



accompagnées du mouvement chromatique des autres parties. La caractéristique du Podesta consiste dans cette phrase qui reparaît souvent et dont le type cruel est ensuite renforcé par des accords ascendants dans le registre supérieur (Ex. 76).

Exemple 76.



Elle consiste aussi dans l'emploi fréquent des tierces majeures et de l'accord de quinte augmentée. Dans ce monologue, il faut encore remarquer la rage d'Angelo, qui se révèle tantôt sourdement (*und deshalb muss denn euer Schrei — et c'est pourquoi vos cris*), tantôt avec de grands éclats (*in jenem Blut voll Adels — dans ce sang noble*[1]). — Angelo fait venir un prêtre ; nou-

[1] *Angelo* de même que *Ratcliff*, est édité avec le texte russe et allemand.

veau personnage, donc nouvelle caractéristique musicale. Ce prêtre est un serviteur de Dieu, mais plutôt encore un serviteur des puissants de la terre; ici le type religieux de la musique manque à dessein de grandeur; c'est de la musique religieuse dont le caractère est beaucoup plus superficiel que sincère. — Angelo ordonne à ce prêtre de préparer de magnifiques obsèques, *avec des armoiries et trois cents cierges allumés,* d'aller prendre le corps de la défunte dans les caveaux du palais et d'organiser une procession avec *de profundis;* enfin il lui recommande de ne pas l'oublier dans ses prières.

Tout cela est prononcé froidement, d'une manière mesurée, à voix presque basse, mais on sent que ce sont des ordres sans réplique. Quand il s'agit de la défunte, les accords sont d'une grande solennité; quand il s'agit du *de profundis,* la phrase musicale donne une esquisse légère du prélude de l'opéra et de son chœur final. Quand il s'agit des prières, on sent que dans cette âme froide la foi n'est pas éteinte, ne fût-elle que superstitieuse.

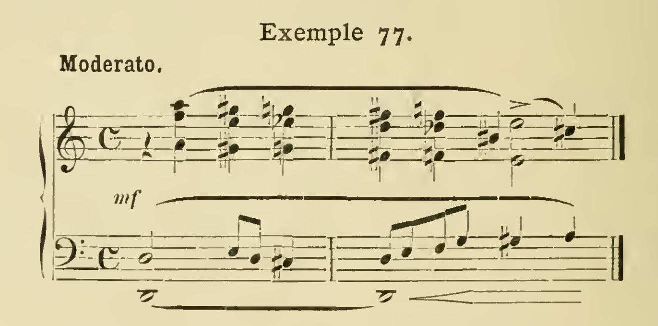
Après les réponses obséquieusement soumises du prêtre, Angelo lui ordonne d'aller confesser la condamnée (mêmes accords solennels, avec trémolo des timbales) et de garder le silence sous peine de mort. — Ici la musique, basée sur des phrases entendues antérieurement, acquiert une force d'une intensité terrifiante. — Tous deux entrent dans l'oratoire de Catarina.

Survient Thisbe, mandée par le Podesta. Elle ne sait pas encore qui était caché dans l'oratoire. Était-ce Rodolfo? Alors que doit-elle faire? Se venger? Se donner la mort? — Toute l'angoisse de ce combat terrible entre des passions si différentes est rendue par la musique avec une admirable vérité et en même temps avec cette simplicité qui est le côté caractéristique du type musical de Thisbe. La fin de ce *monologue* ému et palpitant est véritablement sublime, tant le sentiment qu'elle exprime est vrai, naturel et profond. *(O Himmel, beschwichtige meines Zornes Wallen — O ciel,*

apaise le trouble de ma colère !) Le chant de Thisbe et l'admirable dessin mélodique de la polyphonie constituent un ensemble d'une beauté saisissante.

La grande scène suivante entre Angelo et Thisbe est aussi très dramatique : Angelo raconte le meurtre de Galéofa et montre la lettre qui lui a été remise par ce misérable ; il demande à Thisbe si elle en reconnaît l'écriture. Le caractère général de la musique qui accompagne les paroles d'Angelo est le même que celui du monologue précédent : froid, cruel, vindicatif, mais avec des modifications. L'auteur se montre inépuisable, non seulement dans la peinture de passions diverses, mais encore dans les nuances infinies d'une même passion. Ici les successions chromatiques et diatoniques des grandes tierces lui fournissent les sombres couleurs de son harmonisation (Ex. 77), harmonisation qui n'exclut pas la mélodie

Exemple 77.



riche et abondante, l'idée musicale, essence même de sa musique. — Thisbe a reconnu l'écriture de Rodolfo ; mais résolue à payer sa dette de gratitude à Catarina, elle déclare ne pas la connaître. La lecture de la lettre est un chef-d'œuvre; la mélodie simple, triste, se trouve à l'orchestre, et sur ce fond mélodique Thisbe lit d'une voix entrecoupée, éteinte, faible, jusqu'à n'être qu'un souffle, un murmure. (Voici un cas où il était absolument rationnel de confier le thème à l'orchestre. Impossible de lire une lettre et en même temps de chanter une mélodie. Pendant la lecture de Thisbe, sa voix ne

change presque pas d'intonation, et les sentiments qu'elle éprouve sont parfaitement rendus par l'orchestre.) Arrivée au passage de la lettre où Rodolfo l'appelle *cette femme,* elle répète ces mots terribles avec un cri de douleur poignante. La supériorité de la musique sur les paroles se manifeste dans de semblables crises de passion. Aucune parole ne peut arriver à l'éloquence d'une phrase musicale si courte et si simple qu'elle soit, lorsqu'elle émane d'un artiste inspiré.

La lecture de la lettre a quelque analogie avec le récit de Catarina au deuxième acte, et sous le rapport de la valeur musicale, elle l'égale en tout point.

Angelo répond qu'il saura bien retrouver l'amant de sa femme et qu'il les fera périr l'un et l'autre. Cette page, d'un aspect sombre et fatal, renferme des phrases inexorables sur des accords de trombones, avec le trémolo des instruments à cordes sur une quinte immuable, et des coups de timbales sur la même quinte. Plus tard, quand elle reparaît, ce vigoureux coloris est encore renforcé par une succession de tierces. C'est du Zurbaran et du Ribeira en musique. — Thisbe conseille à Angelo de remplacer la hache par le poison et sort sous prétexte d'en chercher.

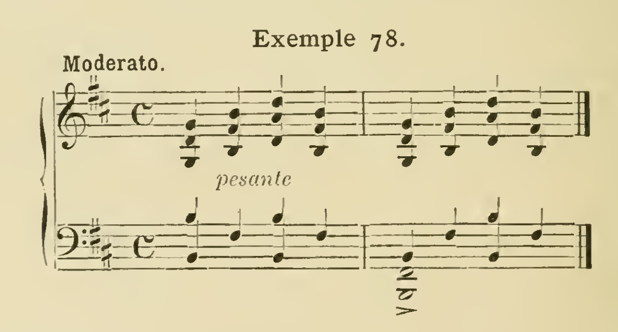
Entre Catarina tremblante; elle a entendu cette phrase terrible: *Qu'on la prépare à mourir.* Elle supplie, elle demande grâce, et on ne conçoit pas qu'Angelo puisse résister à sa prière, tant cette musique est touchante, tant son expression est plaintive, tant son cri de détresse est poignant. — Les répliques d'Angelo sont basées sur la phrase de la scène précédente, dans laquelle il dépeint les sentiments de vengeance qui coulent dans les veines des Malipieri; ici cette phrase, accompagnée de vigoureux accords de violon, devient encore plus implacable. Il promet à Catarina la vie à condition qu'elle dénoncera son amant, et sort en lui accordant une heure de réflexion.

Monologue de Catarina, empreint du même caractere d'angoisse que précédemment, mais très varié dans ses nuances.

Elle commence par chercher à s'enfuir, mais la porte est fermée, la fenêtre est trop haute; elle songe à l'amour de Rodolfo : l'idée de mourir à cet instant même du bonheur retrouvé la rend folle de désespoir ; elle soulève le rideau de l'alcôve et y trouve le billot et la hache; elle entend des pas et croit voir venir le bourreau. Toutes ces nuances sont exprimées avec un talent et une inspiration hors ligne.

La scène entière est écrite en récitatifs mélodiques et chaque phrase de ce récitatif est un chef-d'œuvre de sentiment et de vérité. Impossible de décrire l'angoisse de Catarina au début du monologue, son élan d'amour vers Rodolfo, phrase largement mélodique; son horreur de la mort (modulation de *fa* majeur en *ré bémol* mineur), son cri de terreur affolée à la vue de la hache, et son appel au secours, appel sans espoir, dont elle comprend toute l'impuissante faiblesse ; son murmure d'épouvante et d'horreur à l'idée du voisinage de cette hache terrible, et enfin les quintes dissonantes et rudes indiquant les pas qui s'approchent (Ex. 78).

Exemple 78.



Il faut lire, étudier et entendre cette musique pour en apprécier toute la puissance expressive.

La scène suivante entre Catarina, Angelo et Thisbe est la scène capitale du premier tableau de cet acte. Angelo redemande à Catarina le nom de son amant. Catarina dit qu'elle mourra plutôt que de le dénoncer. Angelo lui présente du poison en la sommant de le prendre. A cet ordre cruel,

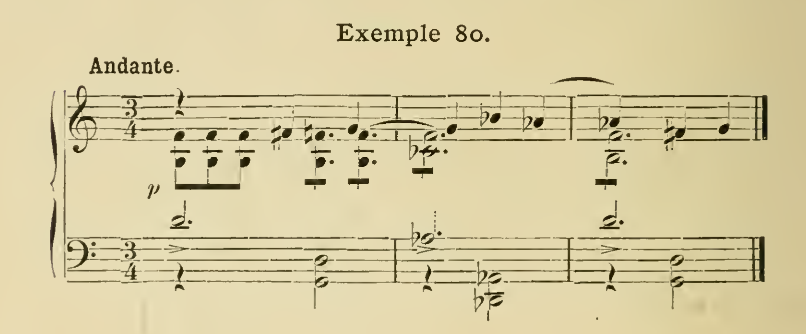
Catarina, pour la première et seule fois, trouve des accents énergiques. Elle reproche à Angelo sa lâcheté féroce et le couvre d'opprobre, lui et Thisbe, qu'elle croit sa complice. La musique de cette interpellation de Catarina est pleine d'élan et de force, mais on sent que cette énergie est toute factice, que le ressort va se détendre et que Catarina va reparaître sous son véritable aspect de faible et douce victime, se laissant égorger sans résistance. Et dans cette interpellation même que de douceur, que de tristesse plaintive, dans le souvenir de sa vie passée, opprimée par la main de fer d'Angelo (*Ihr habet mich wie eine Magd — Vous m'avez traitée comme une esclave* (Ex. 79). — Angelo, exaspéré par sa résistance, sort et fait appeler le bourreau. Thisbe profite de cet instant et supplie Catarina de prendre le poison ; elle n'a pas le temps de lui expliquer que ce poison n'est en réalité qu'un narcotique ; mais sa prière est si vive, si touchante, si simple et si sincère que Catarina n'y résiste pas. Voici encore un passage d'une beauté sublime, qui se détache même sur les superbes pages qui l'entourent. Angelo rentre. Catarina, après avoir bu le poison, se retire dans son oratoire pour y faire, dans une dernière prière, ses adieux à la vie. Le rôle musical de Catarina est beau et touchant d'un bout à l'autre, mais les dernières pages sont assurément les plus touchantes et les plus belles. Tout ce que la mélodie a de plus émouvant, tout ce que l'harmonisation a de plus sympathique et l'instrumen-

Exemple 79.



tation de plus finement coloré, se trouve réuni dans ces pages. Trois épisodes sont à remarquer dans les adieux de Catarina à la vie ; le premier, où elle dit qu'elle préfère la mort à une existence criminelle, est une phrase toute courte, de deux mesures, qui se répètent dans diverses tonalités en s'élevant peu à peu, et qui devient d'une intensité saisissante. Le deuxième où Catarina dit qu'elle meurt en attestant son innocence, est sous le rapport harmonique un vrai chef-d'œuvre. C'est un chatoyant mouvement de tonalités sur une même quinte diminuée (Ex. 80). Ces harmonisations féeriques sont

Exemple 80.



accompagnées des plus belles phrases du récitatif mélodique. Le troisième épisode, où Catarina dit qu'elle veut mourir en priant pour Rodolfo, est construit sur les accords caractéristiques de Catarina, au commencement du deuxième acte ; accords qui servent ici d'accompagnement et sur lesquels se développe une large et splendide pensée mélodique dont la dernière phrase, prononcée par Catarina en entrant toute chancelante dans son oratoire, est d'une beauté divine (Ex. 81). Après le départ de Catarina et d'Angelo, Thisbe fait appeler deux sbires et leur donne des instructions pour l'enlèvement du corps de Catarina. Encore deux nouveaux personnages, encore une nouvelle caractéristique musicale, extrêmement originale. Ces hommes, véritables machines à exécuter des ordres, sont d'une insensibilité complète ; la

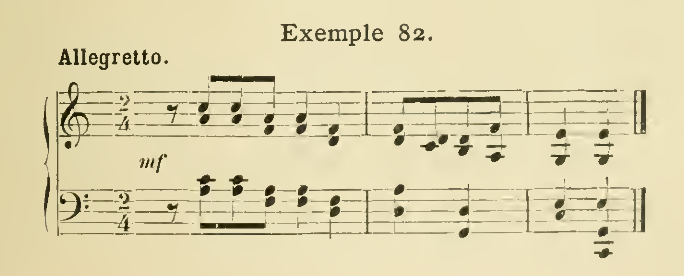
musique qui les caractérise n'exprime absolument rien ; c'est une musique de bois ; on ne peut comprendre comment un

Exemple 81.



compositeur dont chaque note est vibrante de sentiment et de passion a pu trouver ces accents secs et nuls pour dépeindre aussi parfaitement les hommes de police d'Angelo (Ex. 82). Ces accents froids après la divine et poétique apo-

Exemple 82.



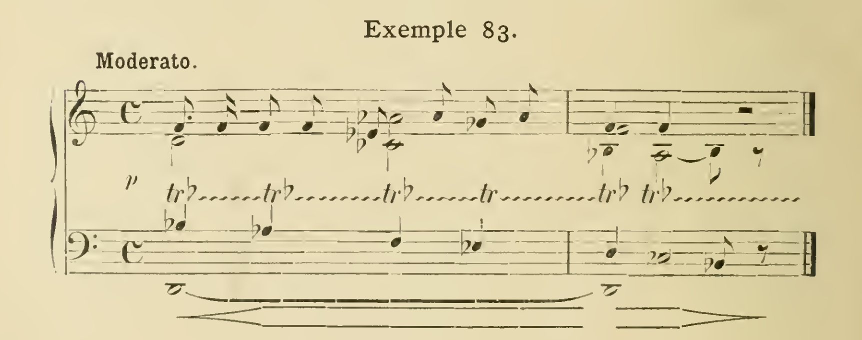
théose de la mort de Catarina donnent le frisson dans l'âme. Cette terminaison du premier tableau du quatrième acte d'*Angelo* est d'une navrante et terrible vérité.

Le deuxième tableau nous transporte chez Thisbe ; elle paye et renvoie les sbires, dont la caractéristique est un peu plus développée dans cette scène que dans la précédente. Elle fait des recommandations à son page. Cette petite scène prépare ce qui va suivre et remplace en quelque sorte un entr'acte ; l'idée musicale n'est pas formulée d'une manière bien déterminée, mais les belles harmonies suaves et péné-

trantes entr'ouvrent pour ainsi dire le cœur de Thisbe et en révèlent la tendresse sans bornes.

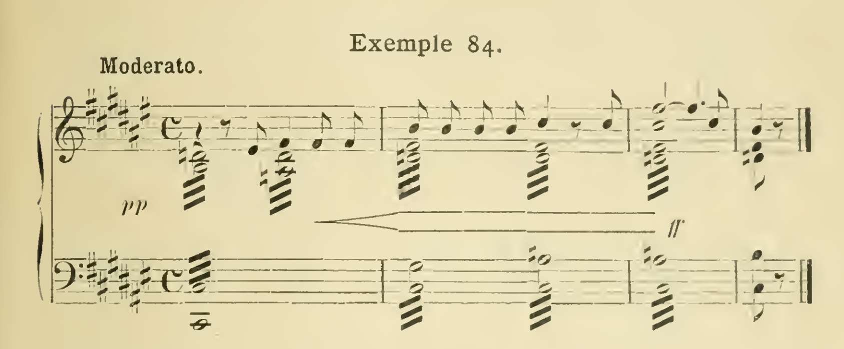
Restée seule, elle prononce un long *monologue;* elle est agitée de mille pensées contradictoires; en un instant, toute sa vie se déroule devant elle. Il était difficile pour le compositeur de rendre ce récit d'une manière digne du poète, mais comme il a réussi! comme son goût délicat et son sentiment artistique ont su mettre d'accord la richesse des couleurs avec la sobriété et la concision! Thisbe s'abandonne à la douloureuse pensée de l'amour de Rodolfo pour Catarina, amour qui rattachait si puissamment cette dernière à la vie. Elle repasse dans sa mémoire les terribles événements des trois derniers jours et, lasse de souffrir, elle arrive à la résolution de s'endormir du sommeil éternel; elle se rappelle avec un sourire d'amertume ses triomphes d'actrice adulée; puis décidée à en finir avec la vie, elle exprime le désir de mourir près de son bien-aimé; dans son accablement désespéré, elle dit enfin que la croix de sa mère ne lui a pas porté bonheur *à elle!* Ces sentiments si divers sont exprimés dans l'espace restreint de cinq pages, en accents d'une éloquence, d'une vérité et d'une inspiration admirables. Quelle angoisse désordonnée dans le souvenir de ces trois terribles journées! Quel élan passionné dans cette aspiration à la mort! Quelle amère dérision dans le souvenir des triomphes de la comédienne! (Trilles à l'orchestre et harmonisation très étrange, Ex. 83.)

Exemple 83.



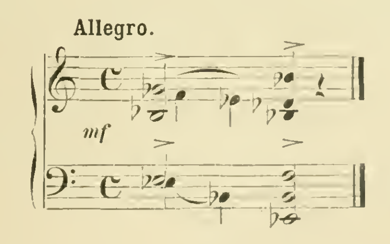
Quelle douceur dans l'expression du désir de laisser après la mort un souvenir pur et sacré; quel cri de désespoir tout à la fin (Ex. 84)! Le récitatif mélodique seul peut produire des impressions aussi fortes et aussi profondes.

Exemple 84.



La troisième et dernière scène est, peut-être, la plus belle de l'opéra. Rodolfo arrive, et persuadé que Thisbe a contribué à la mort de Catarina, l'apostrophe avec une véhémence extrême (Ex. 85) (harmonies menaçantes, phrases entre-

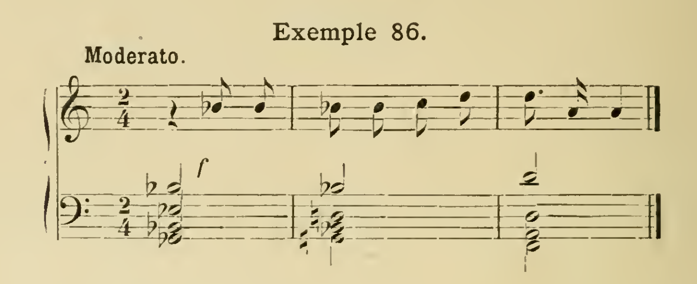
Exemple 85.



coupées par des traits vifs à l'orchestre). Après la dernière phrase de Rodolfo: «*Prépare-toi à mourir*», l'orchestre fait entendre d'énergiques accords, accompagnés d'une gamme chromatique descendante de deux mesures. L'extrême douceur de la réponse de Thisbe, qui demande s'il a perdu tout souvenir de leur amour passé, fait ressortir la froideur implacable de la réplique de Rodolfo: «*Jamais je ne t'ai aimée*», à

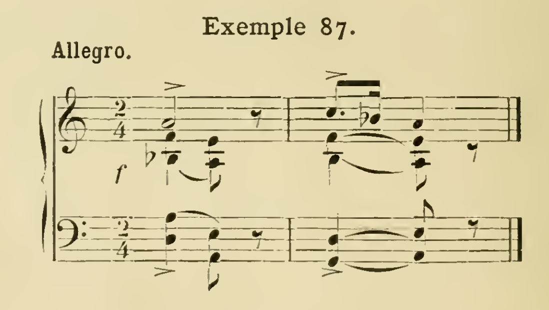
l'orchestre succession d'accords, *mi bémol* mineur, *sol* mineur, *ré* mineur (Ex. 86). « *Cette parole me tue* », s'écrie Thisbe avec

Exemple 86.



un désespoir admirablement rendu à l'orchestre par des accents déchirants (Ex. 87). Rodolfo s'abandonne au souvenir

Exemple 87.

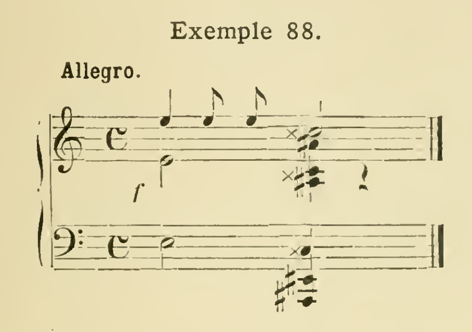


de Catarina, et aussitôt son langage, froid, implacable, menaçant, devient d'une ineffable douceur. Repris de fureur contre Thisbe, il conclut par des menaces de mort sur des phrases musicales d'une force et d'une furie déchaînées (terrible succession du *mi* et de l'*ut double dièse* (non pas *ré*) (Ex. 88), à la suite de laquelle reviennent les énergiques accords avec la gamme chromatique qui occupe ici trois mesures. « *Qu'as-tu à me répondre pour ta défense?* » demande brutalement[1]

[1] La musique se rapporte exactement aux paroles, et les détails donnés sur les péripéties de cette scène servent à attirer l'attention du lecteur sur l'extraordinaire assimilation de la musique aux moindres

Rodolfo. — Thisbe ne se justifie pas. Elle rappelle sa jeunesse, perdue par la misère, faute d'un bras sur lequel s'appuyer. Cet épisode est l'un des plus admirables de l'opéra ; la musique en est si simple, elle exprime tant de triste et douce soumis-

Exemple 88.



sion, interrompue parfois par une phrase pleine d'amertume (*O Mitgefühl! ô sympathie!*), elle se termine par une mélodie si splendidement belle, si chaude (Ex. 89), suivie par des

Exemple 89.



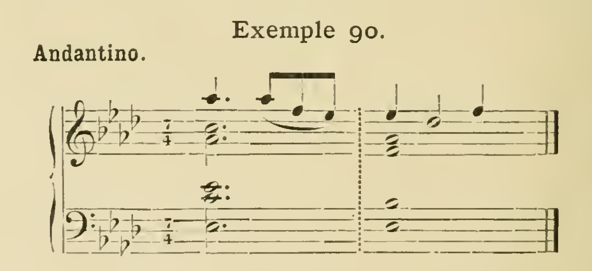
phrases d'un désespoir si accablé, qu'il est impossible en l'entendant de ne pas être remué jusqu'au plus profond du cœur. — Rodolfo n'écoute même pas Thisbe et, l'interrompant brusquement, lui demande compte de ce qu'elle a fait de

nuances de la situation scénique et des paroles, et sur le talent qui se révèle dans chaque phrase, afin que le lecteur puisse contrôler les opinions énoncées dans cette analyse en étudiant sérieusement, et non à la légère, la partition d'*Angelo*.

Catarina. Thisbe, dont la souffrance dépasse les forces, hâte le dénouement en s'écriant qu'elle haïssait sa rivale et qu'elle l'a empoisonnée ; Rodolfo terrible lui plonge son poignard dans la poitrine. Toute cette scène est menée avec une vigueur et une vivacité indescriptibles ; on entend de nouveau à l'orchestre les accords déchirants dont il a été question plus haut (Ex. 87), mais bien plus développés et encore plus accentués, on entend aussi les accords énergiques avec la gamme chromatique, qui cette fois remplissent cinq mesures dans leur superbe développement. Il faut entrer dans ces détails pour bien démontrer que César Cui, ne se fiant pas uniquement à son talent et à son inspiration, consacre une large part de sa pensée à la combinaison et au travail, et c'est précisément ce qui augmente encore la valeur de sa musique et la rend si puissante. Ce qui suit est impossible à décrire. La musique exprime bien plus éloquemment que les paroles l'émotion palpitante de la fin de cette scène.

Se sentant frappée à mort, Thisbe s'affaisse ; elle baise la main de Rodolfo, elle lui demande une seule douce parole (mélodie d'une beauté divine ; emploi heureux au possible du rythme de 7/4, Ex. 90). Les rideaux de l'alcôve de Thisbe

Exemple 90.



s'agitent, Catarina se réveille (accords de la caractéristique de Catarina à l'orchestre) ; joie délirante de Rodolfo, qui se jette dans les bras de sa bien-aimée. Mais soudain les deux amants voient à leurs pieds Thisbe expirante ; elle s'efforce de les consoler, elle leur dit qu'elle a cherché la mort, qu'elle a

poussé elle-même le bras de Rodolfo, qu'elle a tout préparé pour leur fuite, qu'elle meurt en les bénissant. L'émotion du spectateur, et mieux encore de l'auditeur est portée à son comble par ces dernières pages d'un sentiment dramatique si profond et si saisissant. A peine Thisbe a-t-elle rendu le dernier soupir qu'on entend retentir le terrible *de profundis!* accompagnant la procession commandée par Angelo pour les funérailles de Catarina, et les amants épouvantés, agenouillés auprès de leur victime, écoutent avec terreur le chant funèbre.

Cette fin d'opéra, incomparable comme action scénique et surtout comme musique, est vraiment GÉNIALE, et ce mot n'est pas employé à la légère, puisqu'il apparaît ici pour la première et unique fois.

Telle est cette production magistrale dans laquelle un talent immense est uni à un immense savoir-faire, dans laquelle la passion la plus ardente, subordonnée au goût le plus fin, éclate à chaque page, et dévoile les nuances les plus délicates de l'âme; dans laquelle enfin César Cui joue sur les nerfs et les fibres du cœur humain en virtuose consommé et trouve des cordes que nul n'avait fait vibrer avant lui. On voit que l'inspiration d'*Angelo* ne ressemble en rien à celle de *Ratcliff*. Quelques personnes préfèrent ce dernier opéra. On le conçoit presque, tant la musique de *Ratcliff* est belle, tant la mélodie y abonde, tant sa forme et ses développements symphoniques sont splendides; mais *Angelo* est incontestablement le chef-d'œuvre de César Cui; dans *Angelo* on trouve toute l'individualité de l'auteur, un style à part, un style à lui, une déclamation splendide et surtout une nervosité et une passion qui n'ont été surpassées par personne.

Le talent exceptionnel de cette œuvre fait honneur non seulement à l'auteur et à sa patrie, mais aux annales mêmes de l'art. Est-ce à dire qu'*Angelo* soit absolument exempt de défauts? En l'étudiant à la loupe, en l'analysant au microscope, on y trouverait peut-être quelques incorrections (?). Dans la

conduite des voix quelques irrégularités harmoniques (?), quelque exagération dans l'emploi du récitatif mélodique, exagération presque inévitable quand il s'agit de frayer des voies nouvelles. Mais ces défauts sont si imperceptibles, si insignifiants, qu'on ne pourrait les opposer sérieusement aux beautés incomparables qui surabondent dans ce chef-d'œuvre. Je m'en remets à la bonne foi de ceux qui se donneront la jouissance infinie d'étudier *Angelo* à fond et d'en connaître jusqu'au dernier les merveilleux détails.

MLADA

Pour terminer la revue des opéras de César Cui, il faut dire quelques mots de l'acte qu'il a écrit pour l'opéra-ballet *Mlada*. Je ne saurais préciser l'année de ce travail, je sais seulement qu'il a été fait en même temps qu'*Angelo*.

Le directeur des Théâtres, M. Guédéonow, avait conçu l'idée d'une œuvre originale et de grand effet, d'un opéra-ballet qui devait être monté avec tout le luxe imaginable, et auquel devait prendre part le meilleur des forces chorégraphiques et vocales de Pétersbourg. M. Guédéonow, qui possédait de sérieuses qualités littéraires, écrivit lui-même le texte sur un sujet tiré de la mythologie slavonne. Pour la musique, il pria César Cui de s'en charger et de choisir des collaborateurs, afin de marcher plus vite. César Cui s'adressa comme de raison à ses camarades de la nouvelle École russe, et après un conciliabule, les quatre actes de *Mlada* furent dévolus à Borodine, Korsakow, Moussorgsky et César Cui. (La musique de ballet devait être écrite par M. Minkus, le compositeur officiel de musique de ballet.)

Le premier acte, échu à César Cui, fut terminé en un tour de main. Cette œuvre n'ayant pas été publiée, il n'y a pas lieu de s'y arrêter longtemps, et puisque le lecteur est réduit à me croire sur parole, je me bornerai à une légère esquisse du caractère général, et seulement à quelques détails.

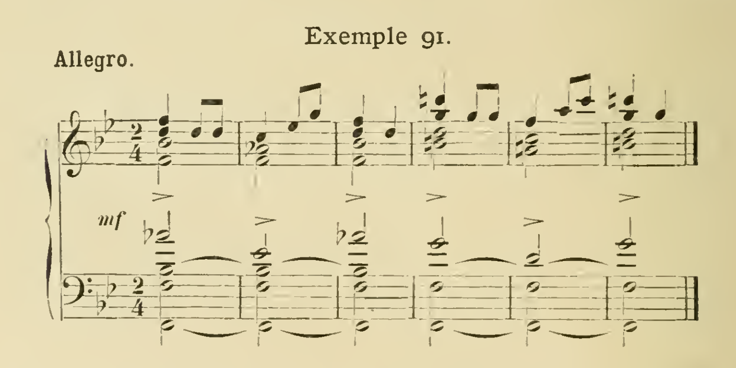
Dans l'acte de *Mlada* se révèle encore un nouvel aspect du talent de César Cui. C'est l'aspect fort et rude, non tel qu'on le trouve dans *Ratcliff* et dans *Angelo*, mais empreint d'un caractère antique et païen. Les héros de *Mlada* interprétés

par la musique de César Cui ne sont pas des êtres contemporains nerveux et passionnés ; ils sont plus impassibles, plus froids, mais ils possèdent une grandeur épique imposante. En outre, dans beaucoup de morceaux de *Mlada* on trouve un coloris slavon, une saveur nationale très accusée, qui n'avait été que pressentie dans le *Prisonnier du Caucase.*

Pour les détails je me bornerai à la simple nomenclature des morceaux et à quelques remarques sommaires.

L'acte commence par une *introduction* d'orchestre et un *chœur de femmes.* — Ce morceau est empreint du caractère national mentionné plus haut. L'*introduction* est construite sur la même pédale ; on y trouve des effets harmoniques intéressants, résultant des tonalités diverses par lesquelles passe la même phrase ; on y trouve aussi de très curieux effets de cor simulant des cloches (Ex. 91). — Dans le *chœur de femmes*

Exemple 91.



qui est très gracieux et qui est précédé d'une ritournelle tout à fait charmante, le premier couplet est à trois voix, et le second en canon ; les deux couplets ont un accompagnement legatissimo d'un mouvement souple et rampant (Ex. 92).

Deuxième morceau. — Le caractère mélancolique de la *chanson* de l'héroïne Voïslawa, caractère encore plus franchement national que celui du chœur précédent, est accentué par deux notes constantes qui se répètent sans interruption dans l'accompagnement ; véritable tour de force harmonique.

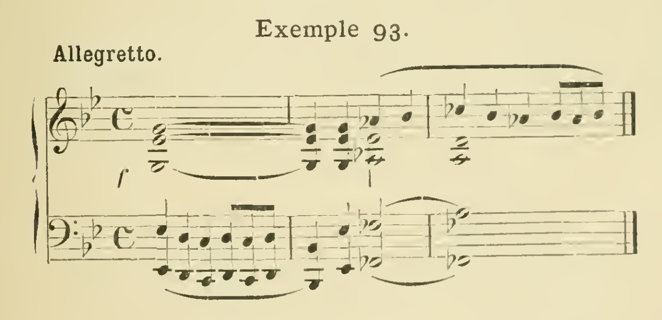
Survient le père de l'héroïne. Tout son discours est construit sur deux courtes phrases d'une grande énergie. La

Exemple 92.



première phrase ne compte que trois mesures (Ex. 93), dont la première, répétée avec obstination dans la basse, accentue bien

Exemple 93.

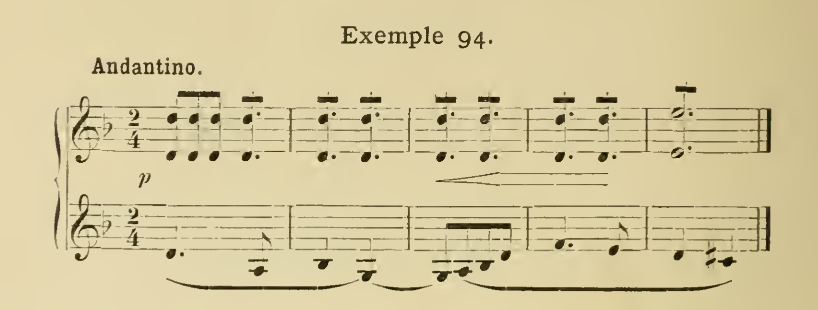


le caractère sombre du personnage ; les deux autres mesures suivent une marche ascendante avec une force d'expression toujours croissante. La deuxième phrase, encore plus courte, n'a que deux mesures ; elle est employée avec des imitations, et en baissant graduellement devient de plus en plus douce ; la première phrase revient alors avec de nouveaux développements harmoniques et termine de la manière la plus vigoureuse ce superbe morceau épique.

Suit un *Arioso* de l'héroïne Voïslawa, très court, construit sur une seule phrase admirablement travaillée (Ex. 94), d'une grande force d'expression et toute pleine d'une passion qui se révèle tantôt avec des éclats, tantôt avec des apaisements.

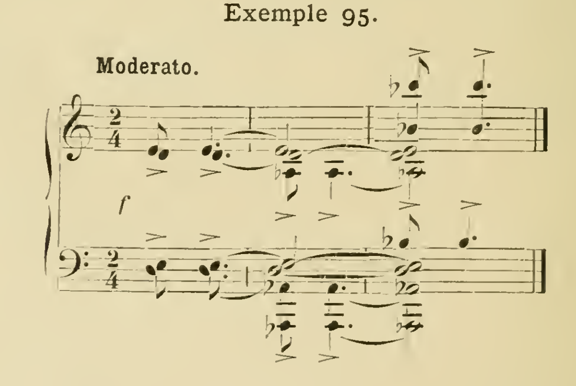
Puis vient une grande scène entre Voïslawa et la sorcière Swiatokhna. (Dans *Ratcliff*, le rôle des sorcières est insigni-

Exemple 94.



fiant, leur rire strident n'est qu'un incident passager.) Dans *Mlada* pour la première fois César Cui a eu affaire à une vraie sorcière et il s'en est tiré à son grand honneur. Sa sorcière est des plus réussies ; elle a une belle physionomie antique, curieuse et redoutable en même temps (Ex. 95) ; les

Exemple 95.



rhythmes originaux, les harmonies étranges (Ex. 96), et les phrases très énergiques sont recouverts d'une sorte de voile de mystère. Cette scène est incontestablement l'une des plus belles de l'acte et l'une des plus développées ; ajoutons que le caractère humain de Voïslawa tranche fortement sur le caractère surnaturel de la sorcière, que César Cui est infiniment

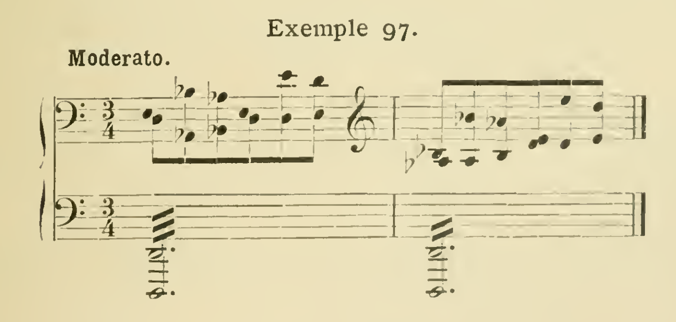
ingénieux dans les transfigurations harmoniques d'un même accord (Ex. 97) et que le morceau finit par une superbe pédale très originalement rhythmée.

Exemple 96.



Suit l'arrivée du fiancé de Voïslawa, Yaromir; superbe entrée débutant par des fanfares qui se pressent de plus en plus et aboutissent à un beau crescendo et à une bienvenue chaleureuse. Les fanfares et les timbales reviennent à la fin et terminent ce morceau peut-être trop court, mais très brillant.

Exemple 97.



Excepté la grande scène de Voïslawa avec la sorcière, tous les morceaux de *Mlada* sont très courts et construits le plus souvent sur une seule phrase, probablement à cause de la nécessité de laisser beaucoup de marge au ballet. Viennent ensuite quelques récitatifs d'un beau caractère épique qui précèdent et suivent le ballet.

La scène suivante, par la qualité de sa musique, ne le cède

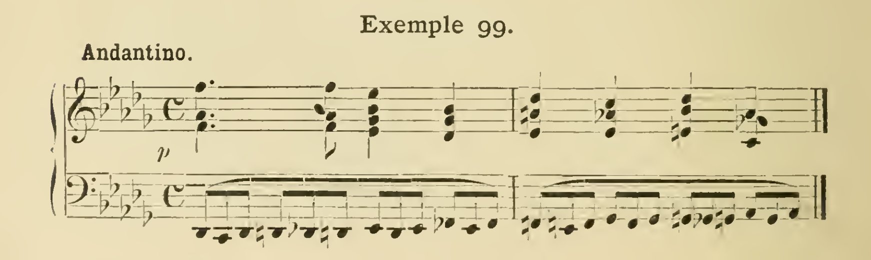
en rien à la scène de la sorcière ; mais elle est d'un tout autre caractère. C'est d'abord un adieu aussi gracieux que touchant de Voïslawa à son fiancé. — Puis un petit chœur de femmes, sorte de berceuse féerique destinée à endormir Yaromir, d'un charme suprême dans sa simplicité (Ex. 98), vrai chef-d'œuvre

Exemple 98.



d'inspiration mélodique et harmonique. Remarquons, comme détails, l'emploi constant dans ce chœur des voix de femmes en octave, et les triolets chromatiques qui accompagnent délicieusement la mélodie, tantôt en montant, dans la basse (Ex. 99), tantôt en descendant, dans la partie supérieure. —

Exemple 99.



Yaromir endormi voit en songe la scène d'amour entre lui et Mlada (courte phrase mélodique harmonisée avec beaucoup de finesse et d'ardeur passionnée, Ex. 100). Dans un autre songe, il voit la cérémonie de son mariage avec Mlada, pendant laquelle Mlada tombe morte, empoisonnée. La musique de cette cérémonie est imposante, d'une majesté sau-

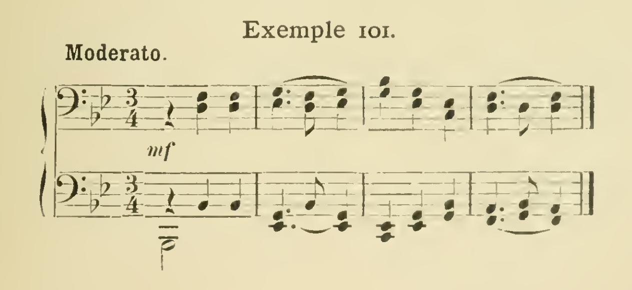
vage, d'un caractère tout à fait païen (Ex. 101). Ce morceau est extrêmement caractéristique.

Exemple 100.



Réveillé en sursaut, Yaromir, après de beaux récitatifs, chante une *cavatine*, morceau le moins réussi de l'acte, bien que la partie du milieu soit intéressante et bien faite.

Exemple 101.



L'acte finit par un *chœur* plein de couleur locale et d'allégresse. Il est construit sur un seul thème dont les variations sont plus belles les unes que les autres; celles en mineur surtout se distinguent par une grande énergie.

Il est bien à désirer que ce bel acte ne soit pas perdu pour l'art, et que César Cui le fasse éditer tel quel, ou qu'il tire parti de ces superbes matériaux en les faisant paraître dans d'autres ouvrages, comme l'ont fait ses camarades; tous ont utilisé depuis longtemps la musique faite par eux pour *Mlada*.

(Le projet de l'opéra-ballet de M. Guédéonow n'a pas été mis à exécution à cause des frais immenses qu'allait entraîner cette mise en scène, — frais qui n'avaient pas été prévus dans l'entraînement de la première conception de cette entreprise.)

P. S. Depuis que ces lignes ont été écrites, César Cui a entrepris la composition d'un nouvel opéra. Douze ans se sont écoulés depuis *Angelo*; ce long silence n'est motivé ni par l'absence de l'inspiration ni par celle du sujet, mais Cui avait peur de la transformation d'un beau sujet en libretto banal, en vers de mirliton par un artisan librettiste, si habile qu'il fût, et se sentait incapable d'être inspiré par des vers aussi dénués de poésie que de forme. Et en effet il est à remarquer que les plus vigoureux talents (V. Hugo lui-même, dans son Esmeralda), se croient obligés, quand ils abordent le libretto, d'être aussi plats que possible. Telle est la force de la routine et la fausseté des idées qu'on se fait sur les exigences de la musique d'opéra. — Seule une œuvre d'art pouvait captiver César Cui, et il la trouva enfin toute faite. En mai 1888, un compte rendu de la première représentation du *Flibustier* de M. Richepin l'intéressa vivement. Quand il lut la pièce il s'en éprit à un tel point que le jour même il écrivait la délicieuse *chanson de Janik*, début du premier acte, et l'envoyait à l'auteur, en lui demandant la permission de mettre en musique le *Flibustier*, permission qui fut accordée immédiatement avec une bonne grâce parfaite. César Cui se mit à l'œuvre avec un tel entrain qu'à l'heure qu'il est plus d'un acte et demi sont terminés. Comme l'opéra sera probablement achevé et édité pas plus tard que l'année prochaine, je me contenterai d'en indiquer les lignes générales.

La pièce de M. Richepin est absolument respectée; les

superbes alexandrins restent intacts, sauf quelques insignifiantes exceptions. Cui a su leur adapter une variété étonnante de rhythmes et de mouvements tout en sauvegardant leur intégrité avec un talent et un amour infinis. L'action marche vite, sans être ralentie par des ensembles et autres morceaux de convention; en fait de chœurs, les voisins du vieux pêcheur Legoëz en font seuls tous les frais. La caractéristique musicale des personnages est saillante, les récitatifs mélodiques ont une sérieuse importance et arrivent souvent à l'ampleur de grands et beaux thèmes. Toute cette musique est pleine de vie et de vérité.

Il est impossible de prévoir quel effet l'opéra produira sur le public, mais, en tous cas, c'est une œuvre absolument neuve, originale, qui diffère absolument comme formes de ce qu'on a vu jusqu'ici sur les scènes lyriques, et qui ne peut manquer de charmer et d'intéresser au plus haut degré tous ceux qui dans la musique vocale attachent une valeur sérieuse au texte.

Un seul opéra, sous le rapport des formes et du style, se rapproche du *Flibustier*, c'est *le Convive de pierre* de *Dargomijsky*, qui de même n'a pas été composé sur un libretto quelconque, mais sur l'œuvre géniale de Pouschkine.

SITUATION DE CÉSAR CUI

DANS LE MONDE MUSICAL DE PÉTERSBOURG

Malgré l'insuffisance de cette étude, ceux qui auront bien voulu la parcourir reconnaîtront, je pense, en César Cui une personnalité intéressante, admirablement douée; un compositeur d'un talent hors ligne, dont les idées ont élargi les limites de l'art, en ouvrant de nouvelles voies. Croirait-on que dans sa patrie cette grande individualité est méconnue? Le gros du public ignore César Cui, la critique musicale le dénigre, et les institutions musicales ne font que le tolérer à contre-cœur pour l'écarter dès que l'occasion s'en présente. Cette situation est extrêmement étrange, mais elle me semble facile à expliquer.

D'abord, César Cui appartient à la catégorie des artistes qui s'élèvent très sensiblement au-dessus de leurs contemporains, et dont le talent les effarouche en dépassant dans son vol élevé le niveau des idées courantes. La principale condition du succès est, sans doute, d'avoir du talent, mais pas trop n'en faut. Le public veut comprendre sans peine. Il cherche dans l'art un délassement, une distraction, et non un travail sérieux. L'art, pour lui, est un ami d'occasion auquel on serre la main en passant; ce n'est pas un ami sérieux avec lequel on partage sa vie. Dans tous les arts et dans tous les siècles nous en trouvons mille exemples. Aucun homme vraiment supérieur n'a été dignement apprécié pendant sa vie; la revendication de ses mérites appartient à la postérité; et cette tardive justice sera rendue à César Cui; mais encore il est dou-

teux qu'il devienne jamais populaire, car les œuvres les plus fines et les plus profondes des grands maîtres sont encore loin d'avoir acquis la popularité, comme le prouvent les derniers quatuors de Beethoven, etc.

Mais entre l'appréciation méritée et un succès convenable il y a de la marge, et César Cui ne jouit même pas de ce succès approximatif. Ceci peut s'expliquer également. Le public n'aime pas à se former lui-même une opinion sur les compositeurs; cela le fatigue et l'ennuie; peut-être aussi a-t-il peur de se tromper; il préfère baser son jugement sur les comptes-rendus des journaux, sans se donner la peine de les vérifier. Cent personnes diront que la musique de César Cui ne vaut rien; l'ont-elles entendue? — Pas du tout; mais les journaux disent qu'elle ne vaut rien : c'est assez.

Or presque toute la critique musicale, avec une rare unanimité, est indisposée contre la *personne* de César Cui, et par suite contre sa musique (nous verrons tout à l'heure pourquoi). Le public, ne lisant que les relations malveillantes qui se répètent d'année en année sur cet artiste, lui est indifférent ou hostile, et accueille sa musique avec une extrême prévention. — En outre, le public en veut à César Cui de l'avoir trop souvent froissé dans ses prédilections. Pétersbourg regorge d'Italianomanes, et pendant vingt ans César Cui n'a cessé de railler la musique italienne, les chanteurs et les cantatrices payés à prix d'or, et il est parvenu à ébranler profondément le crédit de l'opéra italien. Le Conservatoire possède un grand parti à Pétersbourg et son personnel a beaucoup de partisans fanatiques. Or chaque fois que le Conservatoire se montrait injuste, partial ou trop routinier, il était vigoureusement attaqué par César Cui, d'où résultaient des rancunes profondes. Ces rancunes ne s'oublient pas vite. On ne tient compte dans la critique de César Cui ni de sa bonne foi, ni de ses convictions basées sur un grand savoir; on voit seulement qu'il froisse les goûts du moment et qu'il ne s'incline pas aveuglément devant les autorités. De là ont surgi des inimitiés qui

poursuivent le compositeur pour les péchés imputés au critique. En voici un exemple. Rubinstein est, actuellement plus que jamais, l'objet d'un véritable culte à Pétersbourg. César Cui admire en lui un pianiste incomparable, un splendide musicien; il lui accorde la plus haute estime comme à un homme droit, loyal, énergique, d'une générosité royale, dévoué à l'art et dédaignant l'intrigue; mais comme compositeur il ne le met pas au même rang, tant s'en faut. Pour les Rubinsteiniens, Rubinstein est un dieu, et comme un dieu doit posséder toutes les perfections au grand complet, il ne faut pas s'étonner de leur fureur contre César Cui, quand il ose affirmer que Rubinstein n'est pas capable de peindre un tableau ou de danser une sarabande. César Cui a maintes fois prouvé son estime pour cet éminent artiste d'une façon plus sérieuse et plus réelle que les Rubinsteiniens les plus fanatiques. A la suite d'un article calomnieux contre Rubinstein dans le *Nouvelliste du Nord*, César Cui, alors collaborateur de ce journal, rompit toutes ses relations avec lui et suspendit ses fonctions de critique musical, uniquement à cause de cet article et parce que la rédaction avait refusé de le rétracter. Il a dédié à Rubinstein ses deux Polonaises. Mais ces marques d'une estime sincère ne l'empêchent pas d'émettre sur les compositions de Rubinstein une opinion franche, même lorsqu'elle est défavorable au maître. — Cette estime semble réciproque, à en juger par l'exécution de la musique de César Cui par Rubinstein, et par le mot charmant dit un jour par ce dernier en ma présence, à Bruxelles, à l'occasion d'une rencontre imprévue avec César Cui: « *Voilà le meilleur de mes ennemis!* » Mais les amis et admirateurs de Rubinstein sont loin de posséder son équité et la largeur de ses vues, et ils ont voué une haine implacable à César Cui, parce qu'il a osé trouver quelques taches dans leur soleil.

Passons à la critique musicale. Elle se trouve à Pétersbourg entre les mains d'hommes ignorants, ou d'un certain savoir, mais sans talent. Tel qui n'est capable de rien produire par lui-même s'imagine pouvoir faire de la critique musicale. On

comprend aisément la jalousie excitée par l'écrasante supériorité de César Cui. Cette jalousie est encore envenimée par sa belle situation comme officier supérieur du génie et comme professeur. Pour ces critiques, la musique est une ressource indispensable ; pour Cui, elle n'est qu'un passe-temps, et ses adversaires ne lui pardonnent pas de les dominer de toute la hauteur de son savoir, de son talent et de son inattaquable intégrité. Il faut dire aussi que César Cui aime à relever spirituellement leurs bévues. En voici un exemple assez drôle : le critique du *Nouveau Temps* ayant fait mention d'un quintette de Mozart au lieu d'un quatuor de Haydn qui avait été exécuté réellement, César Cui dit malicieusement que si le critique n'avait pas reconnu l'œuvre à l'audition, il aurait du moins pu savoir et même *voir* qu'un quintette n'est pas exécuté par quatre musiciens, que par conséquent le critique est non seulement sourd, mais aveugle; puis il lui applique le sobriquet d'*invalide*, sobriquet qui lui est resté. On comprend que ces petites mésaventures ne seront jamais oubliées par des gens dont le peu de conscience se trouve ainsi démasqué au grand jour [1].

De plus, presque tous les critiques de Pétersbourg sont des compositeurs ratés, dont deux surtout voudraient à toute force être pris au sérieux. L'un est M. I..., dont la musique manque de logique autant que de talent, et l'autre est M. S..., le pillard le plus audacieux qui ait jamais existé. César Cui a toujours dit de leur musique ce qu'il en pensait, avec sa loyauté et sa verve piquante habituelles, ce qui n'a fait qu'accroître leur haine contre lui. De cette haine est née une alliance offensive et défensive entre eux [2], ayant pour but,

[1] Un autre critique alla plus loin encore. Il publia le compte-rendu entier d'un concert qui n'avait pas eu lieu, mais il écrivit à César Cui une lettre très humble pour invoquer sa miséricorde. César Cui fut miséricordieux et ne releva pas le fait. Le piquant de l'anecdote c'est que sans cette malencontreuse lettre, César Cui n'eût peut-être jamais eu connaissance de cet exemple inouï de sans-gêne.

[2] Ils écrivent dans les deux journaux les plus répandus de Pétersbourg.

d'une part, leur exaltation mutuelle, de l'autre, l'anéantissement définitif de César Cui. M. I... dit que la musique de M. S... est charmante, et M. S... dit que la musique de M. I... est délicieuse; de plus, ils affectent de louer avec une bienveillante condescendance des compositeurs (tels que MM. Schell, Lichine, etc.) dont le talent insignifiant ne peut pas leur porter ombrage. Ceci remplit la première condition de leur alliance. — Pour atteindre leur second objectif, ils usent de deux moyens; le premier: contester absolument le talent de César Cui, affirmer que tous les compositeurs existants lui sont supérieurs, qualifier sa musique de nullité ou de cacophonie, etc. Mais le deuxième est encore plus curieux, c'est le silence. Croirait-on qu'à Pétersbourg les concerts russes de Liège, de Bruxelles, d'Amsterdam, d'Anvers, qui ont eu partout tant de retentissement, ont été à peine mentionnés dans leurs gazettes, et encore n'en a-t-on cité qu'un ou deux sans constater en aucune façon leur succès. Le fait de la propagation de l'art russe à l'étranger devrait être un objet d'orgueil pour la *grande presse* russe, mais la *grande presse* fait taire son patriotisme devant ses inimitiés personnelles. Dès qu'il s'agit de César Cui et de la Nouvelle École russe, on se tait; car la haine de la critique musicale russe s'est étendue jusqu'à Borodine, Korsakow, Moussorgsky, Glazounow, etc., qui font également peu de cas du savoir et de la moralité de la critique de Pétersbourg. Citons quelques exemples: on exécute dans un concert *un* morceau de M. S... et *plusieurs* morceaux de Cui; compte-rendu sur M. S..., pas un mot sur César Cui. On exécute à Kiew l'opéra de M. S... et le *Prisonnier du Caucase;* bel article sur l'un, pas un mot sur l'autre. On exécute à Moscou la *Suite miniature* pour orchestre de César Cui. Le *Nouveau Temps* dit: *fiasco* complet, tandis qu'en réalité le succès était incontestable, et la *Berceuse* avait été bissée. Ces messieurs vont plus loin encore; ils usent d'intimidation sur les artistes lorsqu'ils exécutent de la musique de César Cui; ils ne font aucune mention de l'exécution, ou en disent du mal;

il est facile de comprendre que ces procédés qui sont de nature à entraver la carrière d'un artiste, surtout d'un débutant, ne les disposent guère à exécuter la musique de Cui. — Quand le succès de la musique de César Cui est compromis par l'exécution, ils constatent le fait du peu de succès, en le rejetant sur la musique, et exaltent la supériorité irréprochable de l'exécutant (c'est ainsi qu'un jour ils firent très mal à propos l'éloge d'un artiste qui le lendemain vint tout confus faire ses excuses à l'auteur), etc. Et tous ces faits peuvent être *prouvés* par des *documents*.

Le plus curieux de tout ceci, c'est que ces messieurs, tout en dénigrant la Nouvelle École russe, sont de fait ses adeptes, adeptes d'un talent négatif et qui ne font nullement honneur à l'École, mais qui n'en sont pas moins des adeptes. Dans les formes musicales, dans les idées générales et jusque dans les harmonisations et les contours mélodiques, M. I... suit pas à pas la Nouvelle École russe; quant à M. S..., pour écrire son deuxième opéra, il a fait main basse sur *Angelo* et sur *Ratcliff* avec un sans-gêne digne d'admiration; pour s'ériger en compositeur, il a puisé dans les œuvres du compositeur le plus déprécié et dénigré par lui-même.

Il faut encore remarquer l'opportunisme de ces messieurs. Ils changent d'opinion comme on change de gants; ils exaltent ou ils écrasent les gens en raison des services qu'ils peuvent en attendre. Sous ce rapport, c'est M. I... qui a fait les « salti mortali » les plus audacieux. M. Auer, « grand chef d'orchestre », avant l'exécution d'une œuvre de M. I..., est devenu chef d'orchestre « médiocre », après l'exécution de cette œuvre qui n'a pas eu de succès. — Mais le plus piquant c'est que ce même M. I..., actuellement l'ennemi acharné de César Cui, était, il y a quelque dix ans, un admirateur fanatique de toutes ses idées et de toutes ses convictions. César Cui fut dupe non de son manque de talent, mais de sa bonne foi, de sa sincérité, de son honnêteté littéraire, et, le croyant utile à la cause qu'il servait, à la propagande des idées qu'il croyait justes et

vraies avec toute la fermeté d'une conviction longuement méditée et raisonnée, il le fit entrer comme critique musical dans un journal qui était alors en train de se réorganiser et dont le rédacteur en chef avait prié César Cui de lui indiquer un collaborateur pour le feuilleton musical[1]. Pendant la première année, tous les articles de M. I... furent même revus et corrigés par César Cui; mais quand M. I... s'affermit, quand il vit que son talent de compositeur, talent absolument négatif, ne pouvait pas compter sur le soutien de César Cui, que son admiration pour les œuvres de ce dernier ne suffisait pas pour éveiller une admiration réciproque, il jeta le masque et devint son ennemi le plus acharné. Le mépris de César Cui pour cette souplesse de conscience ne fit qu'augmenter l'animosité de M. I... Le poids de la reconnaissance est lourd; il est commode de s'en débarrasser et de le remplacer par la haine.

Pour résumer l'attitude de la critique envers César Cui, je ne puis m'empêcher de citer ce mot que je lui ai entendu dire: « Le jour où la critique musicale de Pétersbourg dira du « bien de moi je commencerai à douter de moi-même. Je me « demanderai si j'ai commis une vilenie, ou si mon talent « commence à baisser. »

Pétersbourg ne possède qu'un seul opéra impérial: là aussi César Cui n'est pas en odeur de sainteté. Les directeurs de théâtre, depuis de longues années, sont des gens antimusicaux et qui détestent cordialement la musique russe. L'un d'eux était un italianomane enragé; le directeur actuel voudrait transformer l'opéra russe en opéra-comique français. Il met tous ses soins à remplir le répertoire d'opéras tels que: « Lalla Rookh », « Manon », le « Domino noir », etc., et à écarter les œuvres russes. (Exceptions: les opéras de Glinka, de Dargomijsky et de Sérow, morts depuis longtemps, le « Démon »

[1] Avec du *savoir* et de la *conscience* on peut, même sans talent, être un critique estimable et utile.

de Rubinstein, qui a eu grand succès, et l'« Onéguine » de Tschaïkowsky, monté sur l'ordre particulier de l'Empereur.) C'est d'autant plus surprenant qu'en agissant ainsi, la direction des théâtres impériaux va directement à l'encontre du désir de l'Empereur actuel, qui aime et protège l'art russe. On comprend facilement que cet état de choses ait fourni la matière à beaucoup d'articles virulents de César Cui pour la défense de l'art national. — Maintes fois il attaqua de la manière la plus énergique la direction des théâtres, et quand la censure interdisait la publication de ses articles en russe, il les publiait en français[1]. Cette conduite loyale et courageuse, inspirée par l'amour de l'art national, lui créa dans la direction des théâtres beaucoup d'ennemis irréconciliables. On ne refuse pas de monter ses opéras, mais on fait le nécessaire pour les déprécier et pour les expulser du répertoire. Ainsi, on a donné la dernière représentation de *Ratcliff* sans répétition, malgré la prière formelle de l'auteur de ne pas commettre une telle imprudence. L'exécution fut si pitoyable que le lendemain César Cui publia dans les journaux une lettre disant que s'il n'avait pas le droit d'interdire à la direction de défigurer son opéra, il avait celui de prier le public de ne pas aller l'entendre. Les représentations de *Ratcliff* cessèrent, et cet opéra ne fut plus repris. Le *Prisonnier* fut monté vers la fin de la saison de 1882-83. Il eut quatre superbes représentations. La saison suivante, il ne fut pas donné une seule fois, et cette relâche, qui dura plus d'un an, aidée des dénigrements de la critique, ne pouvait que nuire à la réputation de l'œuvre aux yeux du public. Puis l'opéra fut repris, presque à la veille des fêtes de Noël, quand tous les théâtres sont vides ; enfin on l'abandonna définitivement sans aucune raison, si ce n'est que l'auteur,

[1] Voir son article : « Quelques réflexions à propos du 50e anniversaire de l'opéra de Glinka « La vie pour le tsar » *Guide musical*, nos 11 et 13 des 17 et 31 mars 1887.

par son franc parler, est désagréable à la direction. Je dis : sans aucune raison, car à sa dernière représentation, le *Prisonnier* fit une bonne recette, tandis qu'on maintient au répertoire des opéras étrangers qui font des recettes plus faibles.

Les artistes non plus ne sont pas favorables à César Cui. Généralement parlant, les artistes, selon l'expression de César Cui, sont *des vessies remplies d'amour-propre dont le parfum s'échappe à la moindre piqûre.* Ils oublient volontiers le bien qu'on a pu dire d'eux cent fois ; ils n'oublieront jamais une critique défavorable, si juste qu'elle soit, et César Cui ne la ménage pas. Il aime à répéter en souriant avec bonhomie : « C'est ma spécialité de dire des choses désagréables. » Il n'a donc pas à compter sur la sympathie des artistes, à moins qu'ils ne soient d'un talent éminent.

Telles sont en résumé les causes principales du peu de popularité de Cui. Elles tiennent aux côtés faibles de la nature humaine, plus difficiles à écarter que les obstacles matériels. A coup sûr ce n'est pas à une individualité banale que s'attache d'ordinaire une animosité aussi persistante.

Sans doute, César Cui a des amis ; ils ne sont pas nombreux, mais ils sont enthousiastes. Toutefois, cet enthousiasme ne va pas jusqu'à prendre les armes pour lui et le soutenir dans la presse, comme il l'a fait vaillamment pour la cause commune pendant vingt-trois ans. Est-ce un sentiment d'impuissance ou l'amour de leur quiétude qui leur inspire cette attitude passive, je ne peux guère en juger ; mais, somme toute, il reste seul sur la brèche, et, comme il a été dit plus haut, le critique musical César Cui a fait le plus grand tort au compositeur César Cui.

En commençant sa carrière de critique musical, il savait parfaitement à quoi il devait s'attendre. Il comprenait bien qu'en restant inoffensif, aimable, en faisant des compliments à tout le monde, en formulant des opinions agréables sans conséquence — car les *paroles* s'évaporent vite — et surtout en choyant MM. les critiques, il augmenterait considérable-

ment les chances de succès pour sa musique, tandis que sa loyauté imperturbable et sa franchise intransigeante ne pouvaient que lui créer des ennemis irréconciliables. Il avait à choisir entre l'amour de sa musique et l'amour de l'art. C'est le dernier qu'il a choisi sans hésitation, avec le plus grand courage et une abnégation absolue.

Et il a mille fois bien fait.

Sa musique est trop belle pour rester toujours ignorée, elle est trop vivace pour redouter le temps. Tôt ou tard elle sera dignement appréciée, tandis que sans les vaillants articles de Cui, la Nouvelle École russe serait restée dans l'ombre, et bien des années peut-être passeraient encore avant de faire briller au grand jour les noms de Balakirew, Borodine, Moussorgsky, Rimsky-Korsakow. Le noble désintéressement de César Cui est son plus beau titre à l'estime et à l'admiration universelles.

SILHOUETTE INTIME

César Cui a cinquante trois ans. Il est de taille moyenne; le geste et la démarche sont aisés, libres, empreints comme toute la personne, d'une distinction innée sans la moindre recherche. Les cheveux, châtain cendré, dégagent le front qui est superbe; les yeux, d'un gris bleu changeant, reflètent les mouvements de l'âme les plus divers : profonds, doux et bienveillants, ils prennent le froid et le tranchant de l'acier quand le mépris ou l'indignation y allume un éclair de colère ou une pointe d'ironie mordante; rien n'égale leur malice et leur finesse dans un moment de gaîté. Le nez, qui indiquerait peut-être une disposition au sybaritisme, accuse dans la mobilité des narines une grande impressionnabilité. La bouche, très expressive, fine aux coins, rappelle le masque des acteurs antiques par l'éloquence de ses lignes harmonieuses, un peu voilées dans l'ombre chaude de la barbe et des moustaches. La main est petite, et sa pression est franche et parlante. Et cependant rien en lui n'est de nature à frapper un indifférent ou à séduire à première vue; mais dès qu'il parle, son regard prend feu; une vive intelligence anime ses traits et en corrige les imperfections. Sa voix, au timbre doux et pénétrant, exerce un charme irrésistible et domine avec une douce autorité. En César Cui semblent exister deux êtres différents : l'un, l'être intime, facile aux impressions, expansif, prompt à la confidence, incapable de dissimuler sa pensée sur lui et sur les autres, susceptible de gaîté jusqu'à l'enfantillage, d'une imagination de poète,

ennemi acharné de la banalité, raffiné en toutes choses, et tout amoureux des fantaisies et des rêves ; — l'autre, au contraire, l'être extérieur, paisible, froid, maître de ses émotions, sans cesse appliqué, patient, d'une mesure et d'une sagesse de philosophe, réfléchi, méthodique, ne laissant rien au hasard, est positif et précis dans ses actes comme dans sa pensée.

A ces traits divers se joignent une loyauté intègre, un jugement sain et droit, toujours dégagé de partialité ou de parti pris, une science profonde, un sentiment artistique supérieur et un esprit fin, enjoué, incisif, d'une souplesse inquiétante pour quiconque viendrait à provoquer sa flexibilité cinglante.

Si je voulais indiquer sa principale qualité, je dirais que c'est la générosité ; il en possède toutes les nuances et toutes les délicatesses. Combien d'artistes doivent leurs succès à son initiative, à la vaillance de son talent d'écrivain, à son noble effacement de lui-même ! — Dans les relations d'intimité, cette bonté infinie lui a donné l'habitude d'entrer dans le personnage des autres, de tenir compte, dans ses jugements et dans ses conseils, des exigences de certaines situations ou des particularités de certains caractères, considérations auxquelles, pour son propre compte, il n'aurait rien concédé. — Personne n'oublie plus difficilement que lui les bons procédés et plus facilement les mauvais. A le voir dans la lutte, froid, péremptoire, décidé, et en présence d'un succès public, calme, réservé et presque indifférent, quelques-uns ont cru qu'il est orgueilleux. En réalité il est infiniment plus modeste qu'il ne lui appartient de l'être, et il ne place pas dans ses forces la confiance que devrait lui donner son éminente supériorité. On a bientôt fait de prendre pour de l'orgueil ce qui dans une forte individualité n'est qu'une fière résolution. Il l'a, en effet, intrépide. Quand il s'est donné la peine de vouloir, ce qui ne lui arrive pas à tout propos, il reste inébranlable, fût-il seul de son avis, malgré les conseils opposés, les prières ou les injures, il est capable de persévérer dans un dessein

pendant de longues années et de braver pour le mener à bout l'hostilité des uns et la dérision des autres.

Aucune recherche en lui; son maintien ne dénote ni vanité ni pose aucune. Nulle part il ne s'étudie à produire de l'effet; il ne s'offre pas plus qu'il ne se dérobe; on l'atteint, mais pour cela il faut qu'on le cherche. L'aménité de ses manières n'en diminue pas la gravité; sous la douceur on sent une fierté digne, très différente de l'orgueil, et qui maintient dans les bornes de la réserve bien plus que la hauteur. — Il semble «se respecter modestement lui-même», selon une expression de Lamartine. — Aussi y a-t-il en lui je ne sais quoi d'imposant, et cependant il met vite à l'aise ceux qui l'abordent parce qu'il a le don de la familiarité aimable quand il veut bien se donner la peine de plaire; mais il se montre froid, dédaigneux et sans pitié pour les vaniteux et les sots, et le manque de tact l'exaspère.

Bien qu'ayant le rire facile et un grand fonds d'insouciance, souvent il demeure sérieux, rêveur, mélancolique; son caractère n'a pas d'aspérités, et sauf quelques vivacités le plus souvent imperceptibles pour ceux qui ne le connaissent pas à fond, il est d'une égalité parfaite. Quelque occupé qu'il soit, aucune interruption n'éveillera en lui un mouvement d'humeur; son attention un moment détournée de son travail s'y reporte avec une souplesse qui prouve son ressort infatigable. Sa vie est grave, intime, laborieuse, et comme auréolée de dignité sévère. César Cui est-il ambitieux? A coup sûr les innombrables servitudes que résume le mot *ambition* ne sont pas de nature à captiver une âme aussi noble, aussi poétique et aussi tendre que la sienne. — Ne pas traverser cette vie oisif et inutile, lutter bravement contre les résistances hostiles et les corruptions morales dans la grande bataille de l'art-vérité contre l'art-mensonge, réaliser en soi un exemple encore inédit d'impartialité et de bonne foi, chercher dans le dévouement à une grande idée artistique l'emploi des forces et des richesses de son âme, préférer le

rude labeur qu'une telle visée commande aux facilités d'une carrière des plus honorables, mais toute tracée, voilà le cadre moral de César Cui. Si c'est de l'ambition, oui alors, sans contredit, il est ambitieux. Mais qui oserait l'en blâmer ! à coup sûr pas ceux qui ont, comme l'auteur de ces lignes, le bonheur de le connaître et l'honneur de posséder son amitié.

Château d'Argenteau, le 29 juillet 1888.

TABLE



Strasbourg, typ. de G. Fischbach. — 2609.

